

CALMA É APENAS UM POUCO TARDE:

RESISTÊNCIA NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Agradeço, em primeiro lugar, à Professora Doutora Rosa Maria Martelo por reforçar o meu gosto pela poesia, por me ter dado a conhecer muitos dos meus poetas preferidos, por me ter feito pensar em algumas das questões que lanço neste trabalho, e pela orientação exigente e incansável em todo este percurso.

Ao meu pai, pelas minhas bases na área e pelos longos e produtivos debates. À minha mãe, por toda a preocupação e aconselhamento. Aos dois, pelo amor, a companhia, o apoio incondicional, o encorajamento, e tudo o que não sei ainda como agradecer. Ao Luís Monteiro, por ter sido um porto de abrigo inabalável, um lugar de serenidade e de encontro onde soube nunca estar perdida.

Ao Nelson, à Cuca, ao André e especialmente à Kika, por nunca arredarem pé e me acompanharem sempre.

Ao Pedro Craveiro, meu amigo e companheiro de faculdade, por percorrer comigo este caminho de cinco anos, entre dificuldades e objetivos alcançados.

Ao Professor Doutor Pedro Eiras, pela disponibilidade e por me contagiar com a sua forma sempre entusiasmada, ousada e curiosa de olhar a arte.

Ao João Teixeira Lopes, pela disponibilidade e pelas trocas de ideias.

À Inês Rodrigues e à Anaïs Proença, por me emprestarem os seus braços e os seus dias, e me encherem a vida de amizade e alegria.

À Patrícia Lino, por todo o apoio, pela partilha de uma paixão tão grande pela literatura, e pela opinião sempre sincera.

À Joe, por ser a irmã que não tive, por me ter acompanhado em toda a minha vida e ter estado presente neste momento.

Ao José Miranda, pelas conversas intermináveis, o entusiasmo, o afeto e todo o apoio no meu trajeto pessoal e académico.

Aos meus amigos e amigas Bruna Amorim, Mariana Madeira, Jaquelina Vinagre, João Ramos, José Soeiro, Ricardo Sá Ferreira, Nuno Moniz, Miguel Heleno e Adriano Campos.

Aos meus companheiros da Associação de Estudantes da FLUP, por me terem acompanhado numa das experiências mais enriquecedoras do meu percurso na faculdade.

À casa no campo que me fez serena, e que é de verdade mesmo não tendo morada.

Aos poetas portugueses, por nunca terem desistido de escrever.

Nota introdutória	4
1. Resistir, apesar de tudo	10
1.1.Do comprometimento à autonomia	11
1.2.O caso português	14
1.3.Anos 70 – um momento de viragem	15
1.4.Poetas sem qualidades	18
1.5.Uma poética das ambivalências	19
1.6.Que podem os poetas?	22
2. A batalha da desaceleração	26
2.1.Quão veloz é o cansaço	26
2.2.A poesia portuguesa no século XX: da vertigem à contemplação	30
2.3.O objeto-livro	32
2.4.Respigaçao de imagens	35
2.5.Temáticas	
2.5.1. Velocidade e violência, denúncia e subversão	38
2.5.2. O elogio da contemplação	41
3. Igualdade na singularidade	45
3.1.O indivíduo na sociedade pós-moderna	45
3.2.Temáticas	
3.2.1. A denúncia da uniformização	49
3.2.2. Afirmacão de identidades	53
3.3.Estratégias	
3.3.1. Processos de subjetivação	58
3.3.2. Resistência na primeira pessoa	63
4. O resgate da linguagem	66
4.1.Fábrica de consentimento	66
4.2.Poesia como dissentimento	71
4.3.Crítica temática ao senso comum	73
4.4.O sofrimento indizível	78
Conclusão	84
Bibliowebgrafia	89

Nota introdutória

Em *Sobre a Balsa da Medusa – Ensaio sobre a decomposição do capitalismo* (2012), Anselm Jappe lembra um episódio histórico francês no qual vê uma autêntica alegoria da sociedade contemporânea. Em 1816, uma embarcação chamada *A Medusa*, que transportava centenas de pessoas, rumava em direção ao Senegal, comandada por um capitão “que rapidamente revelou a sua incompetência e a sua presunção” (JAPPE 2012: 7), por não ouvir o que os oficiais com experiência tinham a aconselhar. Como resultado, o navio encalhou e teve de ser abandonado. Para se salvarem, os passageiros “de qualidade” (assim lhes chama Jappe) embarcaram em chalupas, e para os restantes foi construída uma única balsa de vinte por sete metros, na qual se amontoaram 149 pessoas, sem água potável nem alimentos, tendo de recorrer até ao canibalismo. Treze dias depois, a balsa foi resgatada por uma embarcação. Restavam apenas quinze sobreviventes, dos quais cinco faleceram nos dias seguintes. Pelo contrário, quase todos os burgueses e nobres tinham chegado a terra, são e salvos.

O episódio lembrado por Anselm Jappe aborda, mais ou menos metaforicamente, três eixos que me parecem essenciais no contexto que analisamos e que iremos abordar mais aprofundadamente. Em primeiro lugar, e talvez seja este o eixo mais óbvio, este episódio é representativo, na sua génese, de uma sociedade que distingue “passageiros de qualidade” – que merecem salvar-se –, de passageiros de segunda, cujas vidas se podem amontoar em condições desumanas. Burgueses e nobres salvam-se; funcionários e oficiais definham. Nada que seja estranho no que concerne às análises críticas do capitalismo. Também é isto que Adília Lopes parece criticar no posfácio de *César a César*, quando diz: “Que as pessoas valham dinheiro e sejam olhadas e avaliadas pelo que luzem é o escândalo absoluto. As pessoas são moedas e não devia ser assim” (LOPES 2003: 82). O segundo aspeto a sublinhar diz respeito ao modo como, principalmente no contexto do neoliberalismo, se perpetuam essas desigualdades, nomeadamente através do discurso da via única, segundo o qual não existe alternativa a este sistema (*there is no alternative*, como dizia Margaret Thatcher) e este é o único caminho a seguir, custe o que custar. É esta visão que se concentra na figura do capitão que se recusa a ouvir as vozes em seu redor, levando a embarcação a encalhar. Por último, e talvez o aspeto mais importante no contexto poético que iremos observar: a balsa. Se percebemos que na chalupa onde se acomodaram burgueses e nobres pôde haver um clima

de mínima segurança e conforto que lhes permitiu chegar na sua maioria salvos a terra, como caracterizar o tempo vivido na balsa de vinte por sete metros onde se amontoaram cento e quarenta e nove pessoas? A expressão de Jappe – “andar à deriva” – define bem a situação. Théodore Géricault retrata também este episódio numa pintura a óleo exposta no museu do Louvre e intitulada exatamente *A Balsa da Medusa*. Nessa pintura parece captar-se o exato momento que mais se relaciona com o estado de espírito que este trabalho identifica no campo da produção poética portuguesa: a balsa, à deriva, entre as ondas, divide-se entre um sufocante ambiente pejado de cadáveres e um súbito rasgo de esperança (embora assente no desespero) presente nos sobreviventes que esbracejam como se houvessem avistado salvamento. Este “andar à deriva”, esta condição de angustiante instabilidade presente entre a morte e a remota hipótese de salvamento, está ligada a algumas dinâmicas da pós-modernidade que se observam na macroescala da condição humana e se estendem, embora com as suas particularidades, até à condição do poeta.

No último ensaio do livro *A Mecânica dos Fluidos*, intitulado “Pós-moderno, o que é?”, Eduardo Prado Coelho coloca a questão que muitos querem ver respondida, sobre um termo que todos vemos povoar a teoria produzida nas últimas décadas. Não sendo completamente óbvia a sua definição, o certo é que aquilo que é definível como pós-moderno é um pouco sentido por todos nós, embora nem sempre o saibamos traduzir por palavras. Mais fácil, talvez seja perguntar: pós-moderno, o que não é? Anthony Giddens entende que o termo *pós-modernidade* significa “que descobrimos que não se pode saber nada com qualquer certeza, uma vez que todos os «fundamentos» preexistentes da epistemologia se revelaram falíveis; que a «história» é destituída de teleologia e, consequentemente, nenhuma versão de «progresso» pode ser plausivelmente defendida” (GIDDENS 1995: 37). A pós-modernidade caracteriza-se assim, essencialmente, por um pensamento débil e fragilizado em termos de poder explicativo numa dimensão totalizante. Jean-François Lyotard (*Condição Pós-Moderna*, 1989) designa este momento como a falência das meta-narrativas legitimadoras. Esta diluição das meta-narrativas deu-se pelo avanço do capitalismo mas também pela ineficácia daquelas numa sociedade contemporânea cada vez mais polifónica e multi-identitária. E esta debilidade do poder explicativo contribui, de um modo ou outro, para a dificuldade em perspetivar um futuro. Eduardo Prado Coelho diria que “o passado e o futuro não deixaram de existir, mas subsistem fundamentalmente como instâncias do presente” (COELHO 1984: 298).

Manuel Gusmão soube criticar esta forma de estar e de ver o mundo, num artigo intitulado “O desejo de futuro”, no qual expõe que a atual incapacidade de idealizar um horizonte distinto se deve a um pessimismo sem precedentes mas também a uma estratégia do próprio sistema para se perpetuar:

Conheceríamos uma era em que teríamos já desistido ou teríamos de desistir de tentar imaginar ou desejar um rosto para o futuro. Esta situação dever-se-ia a um medo que inibe a própria imaginação e de que padeceríamos para além de todo e qualquer pessimismo individual ou grupal. E contudo se não houver futuro, se não tivermos futuro, seremos como dizia o outro, "cadáveres adiados que procriam". (...) Ora nós precisamos do futuro como do ar que respiramos. (...) Aliás, a tese sobre o "fim da história" começa por ser uma história mal contada e, mais do que um diagnóstico, representa uma tentativa de eternização de um presente reduzido e um bloqueamento do futuro por esgotamento dos possíveis. (GUSMÃO 2007: s.p.)

Muitas vezes confundido com a noção de *pós-modernidade*, surge o termo *pós-modernismo*, que se encontra claramente ligado ao primeiro, embora exprima mais uma consequência desse período histórico. *Pós-modernismo* refere-se mais concretamente às expressões culturais que se desenvolveram a partir dos anos 60, fruto das alterações de paradigma da pós-modernidade, talvez um pouco em reação a elas, e que se interligam sob algumas características e denominadores comuns que Linda Hutcheon enumera na *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, na entrada *Postmodernism*, como a tendência para simultaneamente instalar e subverter, gerindo contradições através da ironia e da paródia (cf. HUTCHEON 1994: 612). Hutcheon esclarece ainda que o discurso pós-modernista tende a desnaturalizar paradigmas que tomamos como naturais, apontando-os como convenções e valorizando a diferença, o ‘outro’, a dualidade, a contradição, e a anti-fixação, contra um contexto ideológico com tendência a homogeneizar. Esta é a primeira conclusão que importa fixar para a compreensão da análise que esta dissertação pretende desenvolver: a conclusão de que não é fácil tirar conclusões. Quero eu dizer que, no que concerne ao período histórico de que falamos, é difícil alcançar conclusões sólidas e fechadas sobre o que quer que seja. O que caracteriza o pós-modernismo é exatamente a instabilização, o pôr em causa, a fuga à fixação e à catalogação num mundo que já de si procura massificar. Talvez essa seja simultaneamente uma consequência e uma resposta do/ao período histórico em que emerge. Se a realidade pós-moderna se reveza, então, entre a desistência de imaginar um “rosto para o futuro” e a necessidade de futuro “como do ar que respiramos”, como gerir esta angustiante

condição? Talvez procurando, ainda que sem muita esperança, formas de ir imaginando um futuro, mesmo que só em estado de espectro ou iminência.

Falamos aqui de poesia de resistência, de como a poesia hoje resiste a algumas lógicas sociais e políticas, e de que lógicas são essas, que afetam cada vez mais o quotidiano da vida humana. Para as compreender, apoiaremos-nos na reflexão de pensadores de outras áreas que servem de suporte à reflexão que faremos posteriormente em torno da poesia produzida nesses contextos. Num artigo intitulado “Dos estudos literários aos estudos culturais”, Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro explicam que, perante uma crise da área, uma das estratégias de reorientação dos estudos literários a partir dos anos 70 foi a de recorrer a perspetivas exteriores à disciplina, vindas de áreas como a filosofia, a sociologia e a antropologia. Esclarecem ainda que foi neste paradigma e desta necessidade que surgiu a área dos *estudos culturais*, que exprime exatamente a relação dos estudos literários com as humanidades e as ciências sociais, e a partilha de teorias que daí advém. Aqui, alarga-se a área da literatura comparada (ou *estudos comparatistas*) já não só à atitude transnacional mas também à atitude transdisciplinar. Esta transdisciplinaridade é, de certa forma, um meio e uma expressão de uma nova preocupação contextual com o paradigma no qual surge a produção cultural. É natural que desta confluência advenham algumas preocupações sobre se os estudos culturais vêm diluir em si todas as áreas que medeiam. Sobre isso, Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro clarificam que esta área serve apenas como mediadora da transdisciplinaridade, não tendo a função de abolir as fronteiras das disciplinas mas sim de reforçar a comunicação entre elas. Assim, os autores reforçam que “se, os estudos literários devem ser capazes de convocar toda uma pluralidade de saberes – e, portanto, em certo sentido, constantemente são chamados a transcenderem-se a si próprios –, isso não implica que tenham de desaparecer enquanto área específica do conhecimento” (RAMALHO 2001: 74). É também minha perceção que, principalmente no momento que vivemos, os estudos literários saem fortalecidos do encontro com as ciências sociais e humanas, embora reconheça que esta é por vezes uma forma arriscada de abordar o estudo da poesia. Vivemos um tempo em que se foge à política e em que mesmo o “imparcial” é sempre ideológico, quanto mais não seja porque *quem cala consente*. Vivemos um tempo em que o que é *político* carrega publicamente uma carga quase negativa, corrompida, pouco fiável. Na verdade, carregar estas etiquetas é um risco que se corre quando se ousa desconstruir o que parece estipulado, exato, incorruptível, natural, não-

ideológico. Neste contexto, é natural que até a poesia procure fugir à política e manter-se à margem de tudo o que ela envolve para se manter assim à margem do *establishment*. Por outro lado, o facto de (tentar) recusar a política pode também torná-la mais vulnerável a ser absorvida por uma sociedade cada vez mais confortável com essa postura. Todos conheceremos os eventos nos quais participa uma presumida elite cultural que se apropria da poesia que iremos aqui estudar para uma seleta aparição pública que pouco contemplará um real e crítico interesse pela poesia; e que reproduz exatamente o que essa poesia repudia, empregando-a numa prática utilitarista de empréstimo de *status* social. Não pretendemos aqui analisar, no entanto, os fenómenos por vezes subvertidos de receção (ou não) desta poesia. É mais do nosso interesse explorar a atitude de resistência presente no processo de produção poética. Para tal, será constituído um corpus de poesia editada desde os anos setenta até ao momento atual, considerando-se poetas que começaram a editar nas décadas de 70, 80 e 90 – como Alberto Pimenta, Manuel António Pina, António Franco Alexandre, Joaquim Manuel Magalhães, Fernando Assis Pacheco, Ana Luísa Amaral, José Miguel Silva, Adília Lopes, Inês Lourenço, Rui Miguel Ribeiro, Rui Pires Cabral, Inês Dias e Luís Quintais.

No primeiro capítulo, faremos uma curta abordagem ao conceito de resistência, às suas utilizações, aos debates que surgem em torno dele, bem como às aplicações e formas que a resistência foi adquirindo na poesia portuguesa ao longo do século XX, e ao modo como se posiciona na atualidade. Abordaremos depois aquelas que consideramos serem as três maiores batalhas da poesia hoje. Em primeiro lugar, a batalha contra o ritmo desumanamente veloz que é imposto (com tudo o que isso comporta), travado através de uma desaceleração da própria poesia. Em segundo lugar, a batalha contra uma consequência da massificação e da própria aceleração de tudo, que será a uniformização do próprio ser humano. Aqui a poesia buscará a restituição da singularidade e identidade. Por último, como falado anteriormente, uma resistência aos mecanismos de enraizamento e perpetuação desta única realidade, feita em grande parte através de manobras discursivas e retóricas que a poesia procura combater quer através duma denúncia, quer através da constituição de um antidiscurso. Não se poderá dizer que toda a poesia de todos os poetas encara claramente todas estas batalhas como suas, ou que toda ela integra todas as temáticas e estratégias que iremos aqui enumerar. O que faremos é selecionar alguns exemplos mais claros dentro de cada tema abordado, analisando mais de perto a poesia de alguns poetas. Cada um dos tópicos será dividido, desta forma, entre temáticas e

estratégias formais, que servem uma dupla necessidade de denúncia e de desobediência cujos motivos tentaremos deslindar. Interessa-nos essencialmente entender que novos desafios enfrenta hoje a resistência e que papel pode a poesia ter num contexto de novos modos de dominação encapotada, como a violência simbólica de que fala Pierre Bourdieu:

A violência simbólica é uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, muitas vezes, dos que a exercem na medida em que uns e outros estão inconscientes do facto de a exercerem ou de a sofrerem. (BOURDIEU 1997: 9)

Bourdieu denuncia a violência simbólica que, em vez de ser claramente opressiva e associada a um desejo de recusa, é aceite por quem a sofre e frequentemente até autoinfligida. Talvez não concorde que quem a exerce esteja tão inconsciente desse facto. Mas é certo que, sendo exercida com a *cumplicidade tácita* de quem a sofre, torna-se uma violência substancialmente mais difícil de combater e até de denunciar. É por isso que o sociólogo acaba por concluir que a sociologia tem como função revelar o que está escondido. Creio que a poesia, não tendo essa função, poderá ter também um papel importante nessa tarefa. A poesia comunica, é sempre uma resposta e há questões a que não podemos fugir quando dela falamos.

Manuel António Pina escreveu no título do seu primeiro livro de poesia (1974) que “ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde”. Nascido no Sabugal em 1943, jornalista, cronista, poeta, escritor de livros infantis, amante de gatos, Pina acabaria por falecer recentemente, em 2012, no Porto. A ele serve também este trabalho de homenagem. O título-poema que nos deixa parece, ainda hoje, ter a capacidade de nos transmitir um pouco de esperança, não se coibindo, no entanto, de assumir que já é tarde (embora apenas um pouco). É simultaneamente uma palavra de calma (não é o fim) e um aviso, um alarme (nem o princípio do mundo), uma expressão que nos coloca algures entre a consciência de algo nos estar a fugir por entre os dedos e a força de ainda não ser altura de desistir, entre a falta de esperança e a resistência de aguentar sempre mais um pouco. Este trabalho procura recolher e compreender o que se situa entre essas instâncias e o que na poesia portuguesa contemporânea se configura como um misto de consciência de perda e vontade de recuperação. Passemos à poesia.

1. Resistir, apesar de tudo

La destination du poème est de trouver, pour ce vide latent au poids du monde, la grâce surnuméraire d'un nom. Et la pensée, celle que pense le poème, a pour seule norme de rester fidèle à ce nom, lors même que le poids de l'être, un temps suspendu, revient, revient toujours.

(Alain Badiou)

Passado que foi o tempo de edulcorar com trombetas anacrónicas o ruído do mundo, cabe ao poeta perceber a lama e levantar-se silenciosamente acima de nada.

(Manuel de Freitas)

No contexto de uma entrevista recente, e não é senão um exemplo entre muitos, o responsável por uma das grandes editoras portuguesas afirmava que dentro de dez anos ninguém editaria poesia em Portugal, e que esta estaria confinada a edições marginais, em tiragens de quarenta ou cinquenta exemplares. Por que falar, então, da poesia como exercício de contrapoder? A resposta é: por isto mesmo.

(Rosa Maria Martelo)

Peçam a um poeta que vos fale do momento que se vive, e ele vos falará, por certo, de *injustiça* (Adília Lopes) e *barbárie* (Manuel Gusmão). Assim, as grandes questões que se colocarão ao longo deste trabalho são as seguintes: de onde deriva o claro ambiente de disforia e desconforto que se faz sentir na poesia portuguesa contemporânea? E, mais importante, que resposta possível pode advir de uma poesia cada vez mais arrastada pelas lógicas que pretende contrariar? Se, como veremos mais à frente, é mais ou menos consensual que não existe neste momento uma poesia de intervenção política tal como era concebida na primeira metade do século XX, de que modo resiste a poesia hoje? Ou melhor: a poesia resiste, hoje?

1.1. Do comprometimento à autonomia

Para fazer um trabalho em torno do conceito de *resistência*, aplicando-o ao estudo do texto poético, é necessário em primeiro lugar conhecer a vastidão do terreno, compreendendo os limites e as possibilidades que o termo proporciona. Num dicionário aparentemente antigo (sem data), intitulado apenas *Diccionario Portuguez*, define-se resistência como: “Força, que huma cousa oppõe á outra. Opposição. Fig. Estorvo, embaraço”. Já no posterior *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Francisco Torrinha, a definição é: “Acto ou efeito de resistir; opposição; reacção; opposição à acção duma força ou à passagem duma corrente eléctrica; força que nos permite sofrer a fadiga, a fome, etc.; defesa” (TORRINHA 1946). Entendemos destas leituras que, dentro dos limites da sua definição, o termo *resistência* é relativamente lato, referindo-se a toda a força que se opõe a outra. Desta forma, e é essa a questão que aqui queremos desdobrar: qual é a poesia que se opõe e, portanto, resiste? Ou melhor: existe alguma poesia que não resista?

No contexto de um conjunto de entrevistas feitas a Gilles Deleuze em torno das várias letras do alfabeto (*L'Abécédaire*, por Claude Parnet), nas quais a letra R é atribuída a *resistance*, o filósofo francês afirma que criar é resistir e que, portanto, a criação artística é em si um ato de resistência. Porquê? Porque as artes “resistem (...) ao arrasto e aos desejos da opinião corrente, e a todo esse domínio de interrogação imbecil” (DELEUZE 1988), para além de que “têm força para exigir o seu ritmo”, questão que aprofundaremos no segundo capítulo. Declara ainda Deleuze, partindo da experiência de Primo Levi e do seu título *Se isto é um Homem*, que a base dessa criação artística está num sentimento complexo de “uma certa vergonha de ser um Homem”, isto é, de pertencer a uma espécie capaz de atrocidades como o extermínio nazi (e podemos nós juntar-lhe vários episódios mais recentes). Assim, nesta perspetiva, para além de as artes terem uma clara função de contrapoder, o que leva à sua produção é, mais do que um desagrado, uma vontade associada de geração de outras realidades possíveis (dentro da arte, de quase toda a arte) por contraponto a uma realidade potencialmente angustiante. Sobre isto, diz Deleuze que “o homem criou a arte para libertar o que o homem tinha encarcerado. O artista é aquele que liberta a vida, uma vida potente, uma vida que é mais que pessoal” (*idem*).

Vários debates se poderia abrir partindo da ideia de toda a arte ser um ato de resistência, que nos levariam por certo até ao questionamento de o que é arte. Embora não seja nossa intenção enveredar de momento por esse terreno difícil, talvez seja produtivo

enquadrarmos rapidamente a discussão recorrendo ao conceito de *indústria cultural* proposto por Horkheimer e Adorno (1947). Esse conceito parte da análise de que, no contexto do capitalismo, a arte é cada vez mais assimilável pelo mercado, tornando-se produto de consumo e obedecendo aos desejos do público, em vez de enveredar pela exigência da busca de novas realidades. Os dois pensadores referem-se, assim, à arte que para sobreviver se deixa entranhar no consumo de massas, tornando-se cultura instituída para consumo, em vez de arte que permanentemente foge (ou tenta fugir) à sua instituição e massificação. É claro que alguma produção artística acaba por ser inevitavelmente absorvida pela cultura instituída, o que nem é necessariamente mau, mas a atitude artística reside também na busca de uma outra substância e numa vontade de mudança. Neste sentido, a perspectiva que alarga o campo do conceito de resistência a toda a produção artística e, conseqüentemente, a toda a poesia, vai encontrar eco na teoria de vários autores. Um dos textos mais relevantes neste contexto é *Que chos'è la poesia?*, no qual, em menos de dez páginas, Jacques Derrida discorre de forma densa e aprofundada sobre o tema, gerando a que é hoje, provavelmente, a mais conhecida metáfora da resistência na poesia:

[...] um animal convertido, enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, e modesta, discreta, próxima da terra, a humildade que sobrenomeias, assim te transportando para o nome além do nome, um ouriço catacrético, todas as flechas eriçadas, quando este cego sem idade ouve mas não vê chegar a morte. O poema pode enrolar-se em bola, mas fá-lo ainda para voltar os seus signos agudos para fora. (DERRIDA 2003: 10)

O *ouriço*, enrolado, fechado quando necessário, com os picos (os signos) virados para fora, representa não só o poema (que resiste), mas o poema que resiste autonomizando-se, fechando-se (quando se sente em perigo). Assim se considera que o poema possui, antes de mais, uma dimensão opaca que usa como escudo em momentos de ameaça (sempre?). Quando perante o perigo, perante a iminência da sua própria extinção, a poesia acena a sua propriedade essencial, mostra-se fechando-se, exhibe o que há de mais intrínseco em si (os signos), dificultando o acesso ao seu interior. O fechamento do ouriço é simultaneamente uma posição de acrescida vulnerabilidade, é certo, mas é também o último reduto de quem não conhece outra forma de se proteger. Nem tem de conhecer, é mesmo essa a sua função (como um piloto *kamikaze*): proteger-se da morte abrindo-se a ela, e ferindo o atropelante. Derrida acrescenta que “não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também” (*idem*: 9). Se é verdade que Derrida fala do poema como entidade

genérica, e que, como Deleuze, atribui a toda a poesia um carácter resistente, também fica claro que considera que a resistência na poesia se faz através do arremesso dos signos, isto é, através da estrutura formal.

Concluimos, assim, que a resistência na poesia é intrinsecamente dependente do signo, da linguagem, da matéria-prima e da forma como ela é esteticamente moldada. Esta posição bastante generalizada no meio da teoria literária vem contrariar o senso-comum que por vezes associa exclusivamente o termo *resistência* a uma poesia comprometida com a realidade social através da inculcação de uma temática política óbvia, por vezes mesmo ao serviço de um programa ideológico. A essa poesia preferiremos atribuir a designação de poesia de *intervenção*, mais restrita do que a de poesia de *resistência*, apesar de poder (ou não, veremos que é discutível) incluir-se no campo desta. Esta distinção leva-nos à longa polémica sobre comprometimento *versus* autonomia, na qual vários autores se envolveram também. Theodor Adorno, que tem a sua posição bem definida neste debate, manifesta em *Teoria Estética* a ideia de que a arte tem já uma posição política que não depende da temática, declarando que “o sujeito artístico em si é social, não privado. De nenhum modo se torna social pela coletivização forçada ou pela escolha de tema” (ADORNO 1993: 259). Acrescenta ainda que “socialmente decisivo nas obras de arte é o que a partir do conteúdo se exprime nas suas estruturas formais” (*idem*: 258). Com isto, Adorno não se limita a constatar apenas o poder social e político da resistência impressa na forma, mas também desdenha, de certa forma (duvidando da sua eficácia política), daquela que se tenta impor pela temática, procurando forçar artificialmente aquilo que é (ou deve ser) já intrínseco à obra de arte.

A dúvida quanto à eficácia de alguma poesia de intervenção, que me fez hesitar em incluí-la toda no campo da poesia de resistência, reside no facto de esta ser por vezes menos capaz de pôr em causa. A ação resistente está também na vontade de desestabilizar, como meio de atingir as estruturas dominantes já acomodadas na sociedade como cultura. Eis aquilo de que por vezes carece a poesia de intervenção. Com a ânsia de tematizar um paradigma político e um programa ideológico, pode colocar-se por vezes ao lado daqueles que combate politicamente, pela utilização de formas saturadas. Por vezes, movida quase unicamente pela ética, deixa de parte a estética. E deixar de parte a estética é identificar-se com a cultura dominante que pretende combater, que olha também a poesia de um modo um pouco utilitarista, ainda que noutro sentido.

A raiva contra a pretensa destruição dos bens culturais sacrossantos e, por isso mesmo, já não familiares serve de cobertura aos desejos realmente destruidores dos que se indignam. Para a consciência dominante, desejar outra coisa seria uma atitude sempre caótica, mediante o desvio da realidade petrificada. (*idem*: 263)

Adorno denuncia uma consciência dominante que pretende que a realidade cultural se mantenha intacta, sem oscilações de maior, e sempre com uma dimensão utilitária, afirmando ainda: “cultural conservatives who demand that a work of art should say something, join forces with their political opponents against atelic, hermetic works of art” (ADORNO 1980: 179). Perante o conforto da *realidade petrificada*, sempre desejado por esses conservadores culturais, renunciar à ânsia de desejar outra coisa (mesmo dentro da própria arte) não deixa de ser uma atitude conservadora, mesmo quando a intenção é combater o conservadorismo. Atrevendo-me a reutilizar a metáfora de Derrida, é como se essa poesia – ou pelo menos a que esquece a resistência formal - fosse um ouriço que se coloca igualmente no meio da autoestrada, sujeitando-se também (ou ainda mais) à morte, mas sem a audácia de virar os picos para o exterior.

É claro que quando pensamos a arte não nos podemos basear apenas em dualismos rígidos, porque contactamos com algo bem mais complexo do que isso. Não podemos, por isso, esquecer que, da teoria à prática, da polémica à produção poética, entre a poesia ao serviço de programas ideológicos e a poesia absolutamente opaca e voltada para si, existe um vasto terreno (vasto como o conceito de *resistência*) ao longo do qual se vão posicionando os diferentes movimentos ou até as diferentes poéticas individuais.

1.2. O caso português

Em Portugal, ao longo do século XX, vários foram os modos de resistir através da poesia, uns mais comprometidos (no sentido extremo que discutimos anteriormente) e outros mais autonómicos. No final da década de 30 surgia o movimento neorrealista, que se tornou o exemplo mais radical de comprometimento. Nesse âmbito produziu-se maioritariamente aquela a que podemos chamar poesia de intervenção, que, além de retratar a decadência da burguesia e a realidade social vivida por operários e camponeses, tomava uma clara posição na luta de classes, colocando-se por vezes ao serviço de uma ideologia marcadamente marxista. O problema estaria exatamente na atitude de se colocar ao serviço de- (nos piores casos, numa vertente mais ortodoxa), dando, por isso, muitas

vezes espaço à produção de uma poesia panfletária que, por muito que aparentasse resistir politicamente, certamente não seria tão eficaz a resistir poeticamente. Foi esta atitude que levou a crítica literária a tantas vezes atacar o movimento, e até a colocar um dos maiores poetas deste período, Carlos de Oliveira, fora deste contexto. Mais tarde, nos anos 60 (já após o movimento surrealista), surgiam movimentos como a Poesia 61 e a Po-Ex (poesia experimental), que resistiam de outro modo ao momento social e político que se vivia ainda, mas que resistiam também a uma forma utilitarista de ver a poesia. A rutura dava-se através de um extremar da autonomia da poesia, como o ouriço de Derrida, procurando o máximo de fechamento, de codificação, de opacidade. Esta nova poesia assentava essencialmente num trabalho de experimentação da linguagem, sobre a espessura da forma, que traria a possibilidade de criar pelo menos na poesia um lugar habitável numa condição libertária. Além disso era inegável a maior eficácia de uma resistência pela forma do que pelo conteúdo, pois uma poesia mais codificada era significativamente mais imune à censura vigente. Assim, a poesia surgida nos anos 60 erguia-se na função de evidenciar a plasticidade da linguagem, a sua existência não apenas como veículo funcional, a sua autonomia além da referencialidade direta, a sua potencialidade na criação de novas significações e, acima de tudo, a máxima liberdade do processo criativo. A intenção era a de resistir, radicalizando a forma de fazer poesia, entrando em confronto com os valores culturais, e abalando, desta forma, as estruturas da sociedade. “Questionando esses valores, pondo em cheque o seu significado, o seu uso e tudo o que lhes estava associado” – dizia Ana Hatherly – “atingia a sociedade que os instituía” (HATHERLY 1975: 16). Mas, como geralmente acontece com os paradigmas extremados, acaba por existir uma necessidade de os fazer respirar e de aliviar um pouco a pressão do exagero à altura talvez necessário.

1.3. Anos 70 – um momento de viragem

Após uma década de fechamento poético e de extrema concentração na forma, surgiu nos anos 70 a necessidade de equilibrar a dimensão formal da poesia com uma espécie de reencontro com o leitor, através da revalorização de um certo registo vivencial e mais referencial. Fernando Guimarães, no livro *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, destaca as três principais transformações que ocorrem no campo da poesia nesse período. Em primeiro lugar, a tendência para privilegiar o emocional; em segundo lugar, uma escrita muito marcada por um *microrrealismo*, que se distingue

essencialmente por um captar da essência humana individual em pequenos gestos; por último, a substituição de um sentido de vanguarda pelo de revivalismo (já lá iremos). Joaquim Manuel Magalhães, em *Os dias, pequenos charcos*, descreveu este novo momento como um “voltar ao real”:

No meio de frases destruídas,
de cortes de sentidos e de falsas
imagens do mundo organizadas
por agressão ou por delírio
como vou saber a diferença
não há-de ser um pacto novo,
um regresso às histórias e às
árduas gramáticas da preservação.
Depois dos efeitos da recusa
se dissermos não, a que diremos
não?

Que cânones são hoje dominantes
contra que tem de refazer-se
a triunfante inovação?

Voltar juntos dos outros, voltar
ao coração, voltar à ordem
das mágoas, por uma linguagem
limpa, um equilíbrio do que se diz
ao que se sente, um ímpeto
ao ritmo da língua e dizer
a catástrofe pela articulada
afirmação das palavras comuns,
o abismo pela sujeição às formas
directas do murmúrio, o terror
pela construída sintaxe sem
compêndios.

Voltar ao real, a esse desencanto
que deixou de cantar, vê-lo
na figura sem espelho, na
perspectiva
quase de ninguém, de um corpo
pronto a dizer até às manchas
a exacta superfície por que vai
onde se perde. Em perigo.

(MAGALHÃES 1981a: 13)

No início da década de 80, o mesmo autor destacaria que, “contra a necessária, na altura, rarefação do sentimento, do enunciado e do imaginário, surge na poesia mais recente um ímpeto renovado de se contar, de assumir (...) um discurso cuja tensão é menos verbal do que explicitamente emocional” (MAGALHÃES 1981b: 258). Magalhães assumia, portanto, que a “rarefação do sentimento” que pretendia quebrar era necessária e requerida no período em que surgiu. Fernando Pinto do Amaral reitera também:

O que se passou foi a compreensível exaustão de um impasse perante o qual evoluímos para algo deste género: já que ele existe, evitemos enfatizá-lo a cada instante, procurando, isso sim, fingir que dele nos esquecemos, para melhor supor que o soubemos ultrapassar. Assim se entenderá como a linguagem pôde recuperar algum valor expressivo que perdera, voltando a uma impossível mas sempre recomeçada tentativa de comunicar com alguém, dizer alguma coisa, fazer ressoar o timbre de uma voz, dando conta de uma experiência pessoal que substitui a experimentação meramente linguística. (AMARAL 1991: 50)

O que Pinto do Amaral procura dizer é que não deixou de existir um trabalho sobre a linguagem; esse trabalho poético tornou-se apenas menos concentrado em falar sobre a forma do que em fazer-se sobre a forma. Ou seja, permanecia obviamente o trabalho com a linguagem que se procurava recuperar nos anos 60, mas de uma forma mais liberta e à qual se adicionava uma carga mais emocional. Tratava-se de não só simplificar a linguagem e as estruturas formais para comunicar e dizer mais limpidamente, mas de atribuir à linguagem esse tal “valor expressivo que perdera”, juntamente com uma maior referencialidade. Assim, apesar de não existir um empenhamento político explícito, surgia juntamente com esta abertura um olhar atento e novo sobre o mundo, e a busca de algumas estratégias de resistência a novas dinâmicas que começavam já a fazer-se sentir. Esta dissertação não pretende fazer um retrato exaustivo dessas dinâmicas e estratégias, mas tentará esquematizar aquelas que parecem ser as dominantes neste período, recorrendo ao exemplo de alguns poetas.

Em 1976, ainda em começo de democracia, era editado o *Cartucho* (como viriam a chamar-lhe), ou “aquilo” (como lhe chamou Fiama Hasse Pais Brandão), obra que reunia dentro de um cartucho de mercearia um conjunto de vinte folhas amassadas, nas quais se inscreviam vinte poemas de Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, Helder Moura Pereira e António Franco Alexandre (cinco textos de cada poeta). O cartucho, que continha apenas uma etiqueta por fora com os nomes dos poetas, permitia,

em primeiro lugar, pôr em causa a noção de livro (e assim pôr em causa a literatura), pelo objeto pouco convencional, e pela desorganização dos poemas cuja ordem ficava ao critério do leitor. Para além disso, os poemas amassados dentro de um cartucho de merceeiro pareciam jogar com a ideia de mercadoria e de consumismo que alastrava já para o campo da arte. No começo de uma época de globalização, de acentuação da mercantilização de tudo, e da consequente violência do dia-a-dia, surgiram, a partir deste momento, temáticas associadas à experiência urbana, à violência, ao nomadismo, ao consumismo, bem como a necessidade de se recuperar um certo comprometimento através de uma tensão emocional discursiva. *Voltar ao real* não significava, assim, voltar a uma espécie de contrato neo-neo-realista, mas a uma escrita de comunicação da experiência vivencial, ainda que com uma acentuada visão melancólica, disfórica, desencantada. Não é por acaso que Joaquim Manuel Magalhães reforça mais tarde: “Voltar ao real, sim. (...) / Mas sempre se esqueceram de que lhe chamei/ desencanto” (MAGALHÃES 2001: 69).

1.4. Poetas sem qualidades

É embalado neste desencanto que o paradigma iniciado nos anos 70 se prolonga, embora com algumas particularidades – que, de resto, existem dentro da própria década de 70 – até aos poetas que começam a editar na década de 90. Já em 2002, e acentuadas muitas das lógicas económicas, sociais e políticas, a editora Averno lançava *Poetas Sem Qualidades*, pequena antologia que veio pela primeira vez coligir textos de um conjunto de poetas não necessariamente envolvidos num novo movimento literário, mas pertencentes a uma mesma geração que começou a editar sensivelmente na mesma altura (Ana Paula Inácio, Carlos Alberto Machado, Carlos Luís Bessa, João Miguel Queirós, José Miguel Silva, Nuno Moura, Rui Pires Cabral, Vindeirinho). Lembremos o prefácio à antologia, no qual se dita que “a um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades” (FREITAS 2002: 5). Sobre esta declaração, Pedro Eiras considera que “é difícil compreender se esse tempo tem mérito ou culpa na ausência de qualidades; se essa ausência deve ser festejada ou lamentada, se é uma forma de emancipação ou maldição, se a ausência de qualidades foi uma conquista ou uma fatalidade que nos subjuga” (EIRAS 2011: 17). Podemos arriscar dizer, ainda assim, que esta dita ausência de qualidades assenta essencialmente no não investimento numa retórica explícita, pela atmosfera disfórica e alegórica que se pretende

criar. É claro que não se afasta a preocupação com a dimensão formal da poesia (bem pelo contrário), essa dimensão é simplesmente trabalhada de forma a não se evidenciar. A ausência de *qualidades* não deve, por isso, ser confundida com uma ausência de *qualidade*, como critica Pedro Mexia quando declara que nesta antologia “abundam poemas desmazelados e caceteiros” (MEXIA 2004). Creio que o que pode tomar-se como desmazelo é a superfície (apenas) de uma poesia que não pretende de facto evidenciar a forma, não sendo a atitude caceteira mais do que uma visão do mundo angustiada, a busca de um confronto com essa realidade e, consequentemente, a procura de um encontro com um leitor cada vez mais afastado pela sociedade do mercado e da imagem. Pedro Eiras acrescenta também, sobre essa inquietação com o momento que se vive:

Apenas esta consciência, ainda que triste, permite uma forma de boa-fé, ainda que frágil: saber que tudo tem um preço e que a própria poesia está à venda permite, pelo menos, começar a pensar uma ética para tempos difíceis. Anular o mundo da mercadoria, escrever como se ele não existisse – parece não ser uma hipótese viável; pelo contrário, é dentro do capitalismo que se escreve. Contra ele? (EIRAS 2011: 33)

Escrever dentro do capitalismo, e provavelmente contra ele, parece ser a única opção destes poetas. Postura crítica, narratividade, linguagem e temática do quotidiano, partilha da vida concreta, expressividade, emotividade, desencanto, são algumas das opções que as poesias dos anos 70 partilham com as que se seguem nas décadas seguintes. Assim compreendemos que, embora alguns fatores se alterem e outros se evidenciem mais, a geração dos poetas sem qualidades é, de certo modo, filha da geração do Cartucho. O que terá acontecido, nesse caso, às vanguardas e à necessidade de rutura? Não é possível inovar mais, ou essa necessidade deixou de ser imperativa à luz das alterações que se processam e de que temos vindo a falar?

1.5. Uma poética das ambivalências

No que toca à produção pós-modernista, sobre a qual já fomos tirando algumas ilações, é importante frisar que, embora herde estes debates (ética *versus* estética, comprometimento *versus* autonomia, tradição *versus* vanguarda), ela nem sempre se posiciona claramente em algum dos campos (pois também eles são uma forma de fixar e estabelecer), procurando antes o jogo de reposicionamentos e reutilizações, mais do que rutura e renovação. É essa mesma a sua forma de operar em todas as frentes. Eduardo Prado Coelho diz algo importante sobre a necessidade de rutura, quando afirma que uma

das três características pelo qual o programa pós-modernista se define é “o evidente eclipse da vanguarda como *ethos* literário” (COELHO 1984: 299), e explica porquê (falando de Barthes):

De certo modo, Barthes situa-se à margem da antinomia conservadorismo/vanguarda. E este «à margem de» aponta para um lugar pós-moderno. Mas provavelmente é o próprio dispositivo do termo neutro utilizado por Barthes que melhor pode caracterizar a atitude dessa pós-modernidade: fuga à teatralidade solene das grandes antinomias, reformulação branda, apática, irónica, de antinomias menores, pluralização. (*idem*: 296)

Deste paradigma de “antinomias menores” surge também, como já temos vindo a perceber, uma poesia de resistência que recusa uma visão autonómica mas que se afasta simultaneamente duma noção de poesia de intervenção como a que temos vindo a explicar. Uma poesia que se coloca num intermédio de uma poesia que não propõe, advindo daí também uma certa fragilidade comum ao momento que se vive, mas que certamente contraria e denuncia. Este novo posicionamento que se coloca num terceiro lugar entre a postura autonomista e a comprometida, distanciando-se de ambos os extremos, é o que observa Rosa Maria Martelo num texto sobre poesia de resistência:

Na poesia que hoje assume um discurso mais crítico relativamente ao neo-liberalismo, podemos reconhecer um posicionamento enunciativo que não se apresenta nem como exterior a esse contexto, em sentido autonómico, nem simplesmente como interior. Para ela, já não se trata de optar entre falar no lugar de-, como no Neo-realismo, ou na intenção de-, como na década de 60. Trata-se de rever essas perspectivas à luz da constatação de que estamos todos dentro de-, embora certamente não do mesmo modo. (MARTELO 2012: 45)

Na constatação de uma mudança de paradigma que Rosa Maria Martelo também corrobora, o verbo chave será sempre aquele: “rever”. A ensaísta lembra também que, enquadrado nesta revisão de perspetivas, Cornelia Gräbner e David Wood propõem o conceito de *autonomia porosa*. A autonomia porosa, segundo os autores, reconhece, em primeiro lugar, que é cada vez mais complicado ver a cultura de uma forma *monolítica*, devido à cada vez maior tendência do neoliberalismo para assimilar até a produção cultural de teor mais resistente. Em segundo lugar, como é necessário recuperar o que já foi assimilado e proteger o que pode vir a ser, os espaços de resistência devem ser abertos dentro da própria hegemonia. Por outro lado, explicam que a autonomia porosa se desenvolve na relação que existe entre a obra de arte (sempre autónoma) e os movimentos sociais e políticos que empreendem as mesmas batalhas mas num outro nível, sendo

objetivo que a obra de arte ou prática estética mantenha uma distância de segurança dos movimentos nos quais se revê, enquanto procura interagir com eles de forma crítica. De facto, como a própria combinação de termos sugere, a autonomia porosa da poesia é como que uma fusão de comprometimento e autonomia, afirma a sua autonomia sem se fechar ao exterior e mantém uma atitude de colaboração estética com os movimentos sociais e políticos sem se colocar ao seu serviço. A condição porosa pressupõe uma barreira mas simultaneamente permite a passagem, como uma porta entreaberta. Se no sentido convencional *autonomia* pressupõe um fechamento, o adjetivo *porosa* vem neste contexto oferecer uma hipótese de comunicação com o outro lado, de estetização de uma atitude política, embora autónoma e artística. É uma abertura de poros na camada de defesa da condição *inútil* da poesia. E esta condição de maior abertura permite, como já fomos constatando, uma maior proximidade com o leitor, sem o qual, segundo Gräbner e Wood, a atitude de resistência não fica completa. A autonomia porosa da obra de arte é um ato de resistência do autor que inclui um convite ao leitor para também resistir. A poesia torna-se, assim, um objeto de resistência não só pelo efeito que tem diretamente nas estruturas da sociedade, mas também porque tem um efeito de empoderamento no leitor que aceitar esse convite. Este dualismo torna-se especificamente necessário no momento em que esta poesia existe, que se caracteriza em parte pelo uso de mecanismos mais difíceis de combater dos que os das ditaduras fascistas, porque mais enraizados e naturalizados, com uma presença de certa forma elástica que aplica uma violência mais simbólica e menos perceptível. Os poetas do período que iremos tratar têm, por isso, a missão adicional, para além de resistir a algumas lógicas, de as desmascarar e denunciar, num contexto em que uma das maiores armas do pensamento dominante é o discurso. Disso falaremos mais adiante.

Por agora, e relativamente a este momento – de 1975 à atualidade – e a esta poesia a que poderíamos bem chamar *poesias*, será também importante esclarecer que não nos podemos referir à existência de um movimento como foram por exemplo o neorrealismo, o surrealismo ou até a po-ex. Apesar de nos podermos referir a gerações como a geração de 70 ou o conjunto dos “poetas sem qualidades”, creio que podemos descrever (e até ver) um certo esfumar da noção de movimento, da organização em torno de determinado preceito, manifesto ou forma de fazer poesia unificada, embora sempre com as suas particularidades. Ainda assim, os poetas que estarão em estudo daqui em diante são bastante diferentes em vários sentidos, no que toca aos aspetos formais e aos temas

escolhidos, mas reúnem entre si algumas marcas relativamente a uma postura perante o mundo e perante a própria poesia, que permite encontrar ao longo deste trabalho uma forma de os analisar comparativamente.

1.6. Que podem os poetas?

Musa, sinceramente, vai chatear o Camões.
Que podem os poetas, diz-me, contra *marketeers*,
aguados humoristas e outros promotores
da realidade? Eu sei que não identificas real
com verdadeiro, nem sequer com existente,
mas que valor pode ter uma metáfora sem preço,
por brilhante que seja, neste mundo de gritos,
de sementes apagadas em lameiros de cimento?
Tu não vês o telejornal, Musa? Nunca ouviste
falar da impermeabilização dos solos na cidade
de Deus, do entupimento das artérias cerebrais?
Pensas que estás no século XIX? Mais, julgas-te
capaz de competir com traficantes de desejos,
decibéis e abraços? És capaz de fazer rir um
desempregado, de excitar um espírito impotente?
Consegues marcar golos «geniais» como o Ricardo
Quaresma, proteger do frio as andorinhas,
transportar as crianças à escola? Se achas que sim,
faz-te à onda do mercado, Musa, e boa sorte.
Mas não contes comigo pra te levar à praia.
Sabes perfeitamente que detesto areia, sol
na testa e mariolas de calção. Vá, não me maces.
Pela parte que me toca, ficamos por aqui.
(José Miguel Silva)

Em 2012 foi realizado um inquérito pela rede internacional *LyraCompoetics* (em Portugal por Rosa Maria Martelo, Pedro Eiras, Ana Luísa Amaral e Joana Matos Frias), que perguntava a vários poetas portugueses, espanhóis e brasileiros: “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a poesia e a quê?”. Nas respostas ao inquérito podemos encontrar diferentes formas de ver o mundo, principalmente no que se

relaciona com uma forma mais otimista ou pessimista de ver o poder da poesia. Talvez uma geração mais velha, que viveu os tempos do fascismo, se tenha habituado a uma postura de maior crença na poesia e na sua capacidade de dizer e libertar. Se para Manuel Gusmão, por exemplo, a poesia “preserva, (...) aberto ao humano, o reino da possibilidade e das transformações” (como diz na sua resposta ao inquérito), poetas mais novos tendem a ver a poesia de uma forma mais despojada, encontrando nela menos credibilidade e capacidade. Um dos casos mais extremos deste pessimismo é o de José Miguel Silva, que na sua resposta ao mesmo inquérito resume bem a percepção de que, por muito que a poesia se esforce, nunca conseguirá remar contra as dinâmicas que imperam atualmente: “[...] nunca perder de vista que, numa era de comunicação de massas, essa sua guerra [da poesia] é tão desigual, e portanto tão caricata, como a guerra que uma sardinha (zangada) decidisse mover a um petroleiro (de aço).”

Num mundo aparentemente sem rumo nem objetivo, mas que alguns descrevem como indo no rumo certo, parece que pouco mais restava aos poetas do que o poder da sua escrita. Mas já no século XIX, com o avanço da revolução industrial, tinha começado a desenvolver-se um processo de dessacralização do poeta, como emblematicamente referido por Charles Baudelaire no episódio de “la perde d’auréole”. Nesse texto, a personagem que a crítica tem vindo a encarar como simbolizando o poeta, antes superior, inspirado, capaz de feitos maiores, desce à terra e torna-se mortal, sujeito às mesmas leis e intempéries. A auréola, símbolo de divinização e de distinção, cai e perde-se na lama de uma rua citadina, durante a correria por entre os veículos e a vida apressada da sociedade pós-industrialização. Mas, apesar da dessacralização do poeta, este continuou a gerar uma poesia que se acreditava ser capaz de acrescentar alguma espessura a um mundo que falhava cada vez mais. A verdade é que, mesmo ao longo do século XX, e mesmo perante todas as perdas e ausências que anteriormente referimos, a poesia foi-se apresentando mais ou menos crente no seu próprio poder, ainda que marginal, e na sua capacidade de inverter rumos e projetar novas realidades. No entanto, a partir dos anos 70, desenvolve-se um outro processo que, depois de retirar poder ao poeta, vem retirá-lo à própria poesia, atribuindo-lhe um atestado de invalidez e anunciando que esta já não tem o poder de remar contra as leis do mercado. A poesia já não é superior e divinizada, pelo contrário, vai perdendo a sua força quanto mais a humanidade deixa de lhe atribuir importância. Rosa Maria Martelo observa, em *Vidro do mesmo Vidro*, que “o que transparece não é apenas uma visão do mundo provinda da tradição da modernidade

estética e marcada pela experiência da perda e pela fragilidade ontológica; a essa visão, já de si acentuadamente melancólica, vem agora juntar-se um entendimento da poesia que a faz refém desse mesmo mundo” (MARTELO 2007: 86).

Num mundo já de si extremamente marcado pela experiência da perda, a poesia mostra-se cada vez menos capaz de reverter esse processo e de gerar novos horizontes, perdendo assim parte da sua condição transcendental, e revelando cada vez mais a sua inutilidade efetiva, como anuncia a maioria dos poetas. Veja-se, a exemplo, o que Fernando Assis Pacheco escreve em *Catalabanza, Kilolo e Volta*: “Sei fazer versos. Ou seja: nada” (PACHECO 2003: 64). A mesma lógica pode ser encontrada no segundo verso do poema “Errata” de Manuel de Freitas – “Onde se lê *poesia* deve ler-se *nada*” (FREITAS 2007: 38) – no qual se substitui a palavra *poesia*, assumindo a sua menor importância mas também advogando para ela o direito de poder não ser nada. Também na obra *Terra sem Coroa*, o mesmo poeta escreve irônica e amargamente: “[...] pensar que/ os poetas não passam de estátuas inúteis num jardim/ concebido por bestas que nem sequer os leram.// É inegável que um churro ou uma imperial/ são muito mais necessários do que qualquer soneto” (*idem*: 28). António Franco Alexandre referia-se à poesia como “pobre Mrs. Poesy”, utilizando propositadamente o antigo termo *poesy* (em vez de *poetry*), referindo-se a ela como se de uma senhora idosa se tratasse. José Miguel Silva questiona no seu poema à Musa: “Que podem os poetas, diz-me, contra *marketeers*,/ aguados humoristas e outros promotores/ da realidade?” (SILVA 2002: 33). Também Inês Lourenço questiona: “Se nenhuma janela/ resiste, com tiras de papel/ impresso, que faz um poeta/ entre destroços?” (LOURENÇO 2005: 49) – afirmando ainda, mais tarde: “Talvez ignores ainda/ que não confio no poder dos versos” (LOURENÇO 2010: 39). Já Inês Dias recentemente escreveu: “A tua chuva, poeta,/ já nada me consegue ensinar” (DIAS 2014: 109). E muitos outros exemplos poderíamos encontrar.

Mas a verdade é que, para escrever sobre a inutilidade da poesia, é necessário escrever. E assim, enquanto se parece declarar o óbito da poesia, ela continua a existir, a resistir, a surgir-nos na memória nos pequenos pormenores, a entranhar-se na visão que temos do mundo. É esta guerra da poesia (a sardinha de José Miguel Silva) que procuraremos cartografar a partir de três tópicos agregadores, três batalhas, provando que a poesia tematiza e adota estratégias que contrariam e desobedecem às lógicas impostas pelo neoliberalismo nas várias dimensões da vida humana. Porque resgata o tempo, o indivíduo e o discurso.

Se o papel da poesia é já desvalorizado pelos próprios poetas, com a consciência de que esta tem cada vez menos força e é arrastada pela corrente sem grande hipótese de ripostar, é mesmo esse o motivo que enche de resistência o ato de continuar a escrever, sem submissão às lógicas do mercado, sem necessitar de capas reluzentes e de *records* de vendas. A poesia hoje resiste porque contraria, porque desobedece ao nefasto, porque fotografa o que se vai perdendo, e porque, apesar de tudo, ainda cria um mundo onde é permitido contrariar, não ir com a corrente, cristalizar o que se tenta destruir, viver de forma mais livre (mesmo sem intenção, esperança ou projeto). Resta perceber como é que num mundo sem igualdade, sem justiça, sem decência, sem humanidade e, pior, sem esperança ou plano de futuro, a poesia pode construir a sua própria balsa para que, ainda que à deriva, possa ir sobrevivendo e resistindo.

2. A batalha da desaceleração

Men resemble their times more than their fathers.
(Guy Debord)

Borges diz que o amor e a morte são os grandes temas.
Eu acrescentaria o tempo.
(Manuel António Pina)

Mas eu vim para a casa de banho escrever
este poema simples, cheio de versos inúteis,
que me exige as horas que não tenho.
(Manuel de Freitas)

*Esquece, agora temos tempo. Caminhemos um pouco
para aliviar a dor, segredou ele.*
(Al Berto)

2.1. Quão veloz é o cansaço

Em 2009, enquanto se encontrava internado no Instituto Português de Oncologia de Lisboa (assim o autor informa na última página do livro), Rui Miguel Ribeiro escreveu: “No vaivém das horas/ como posso materializar o tempo,/ definir a sua dimensão,/ o peso e a marca que deixa/ por estes dias?” (RIBEIRO 2009: 21) Efetivamente, ao longo da história, as dinâmicas temporais foram sendo objeto de reflexão em várias áreas de estudo e artísticas embora nem sempre acolhendo consenso relativamente ao seu alcance e intensidade da sua influência. De qualquer modo, se existe perceção certa e consensual é a de que a modernidade nos colocou num paradigma evolutivo no qual a aceleração da experiência humana parece conhecer cada vez menos limites, ultrapassando até as fronteiras espaciais, sobrepondo-se a todas as outras dimensões e, certamente, exigindo do ser humano bastante mais do que ele deveria poder suportar. Ficou para a história o discurso no qual Benjamin Franklin proclamou “time is money”, bem como o alerta de J. F. Kennedy, em 1961: “we must use time as a tool, not as a couch”. É claro que, desde que as sociedades se regem em torno do trabalho, a necessidade produtiva e, como tal, a

necessidade de produzir mais em menos tempo se encontram enraizadas, mas com a revolução industrial e os constantes desenvolvimentos tecnológicos, certo é que foi sendo cada vez mais exigido ao ser humano que acompanhasse o ritmo crescentemente maquinizado das sociedades. Com o avançar do século XX, com a invenção do fordismo e a emergência e expansão do neoliberalismo, foi notória a crescente aceleração desta experiência à qual é também cada vez mais difícil escapar. Hoje o *rápido*, em vez de inimigo, é cada vez mais equivalente do bom. Ser produtivo é, mais do que fazer bem, fazer rápido e em grande quantidade. No discurso publicitário e nos hábitos de consumo, a velocidade é um dos fatores mais tidos em conta, o conceito de *fast-food* domina o mercado e sente-se cada vez mais a necessidade de restaurantes que em cinco minutos nos coloquem em casa uma refeição quente à distância de um telefonema ou de um *click*. Já pouco se lê nos toldos das lojas a expressão “pronto-a-vestir” porque não conhecemos outra forma de adquirir vestuário. Ver um filme parece infinitamente mais apelativo do que ler um livro, em parte porque ocupa à partida menos tempo. Até nas universidades, espaço por excelência de pensamento crítico, a produtividade de um investigador mede-se cada vez mais ao peso. Por outro lado, no que toca às relações de espaço-tempo, fazer uma viagem Porto-Algarve em meia hora de avião é uma ideia encantadora em comparação com seis horas de carro. A velocidade tomou conta até das interações humanas: ter contacto instantâneo com alguém que se encontra no Japão é hoje uma realidade natural, e nada estranha, que há um século atrás não passaria pela cabeça de ninguém. É possível estar em Portugal e participar num colóquio no Brasil, como é possível estar no Porto numa entrevista de emprego em Lisboa. É também isto que leva a que uma das mudanças estruturais da modernidade seja a separação de espaço e tempo, como propõe Anthony Giddens, e a que também a noção de espaço se vá descolando da de lugar. Esta aceleração poderia ter o poder de gerar uma sensação de expansão do tempo, na medida em que, através da compressão das atividades num mais curto período temporal, sobraria mais espaço para outras atividades e outras vivências, como um maior usufruto dos tempos livres. Em vez disso, a sensação é de diminuição do tempo, porque a ocupação do tempo torna-se uma obsessão, bem como a sobreposição de tarefas num mesmo período temporal. O tempo é sempre pouco porque as tarefas devem ser sempre cada vez mais. Vivemos na era do *Homo Occupatus*. A *procrastinação* surge como uma patologia a ser tratada e erradicada, e a *preguiça* é consensualmente um dos maiores defeitos (ou pecados?) no qual alguém pode resvalar. Faz-se mais do que nunca a apologia do *multitasking*, o *estar atarefado* tornou-se, em vez de uma situação transitória e pontual,

um estado que se quer permanente, aliado à ideia da sua obrigatoriedade para se atingir a felicidade. Algures pelo caminho, a meta deixa de existir (se é que alguma vez existiu), mas que importa? É Zigmunt Bauman quem diz que “a partir de um certo limiar crítico de velocidade, a satisfação torna-se inconcebível – e então é a aceleração em si própria, mais do que a acumulação de vantagens, que se torna alvo de procura” (BAUMAN 1995: 83). Se temos hoje meios para acelerar o cumprimento de tarefas e aproveitar o tempo que resta, preferimos ocupar o tempo que resta com a realização ou até invenção de novas tarefas. Assim, em vez de aproveitar os meios que temos para abrir brechas na rotina, permitimos que a obsessão com esses meios ponha em causa a simples ideia de intervalo. Se várias narrativas distópicas nos mostram um futuro onde o mundo é tomado pelas máquinas, podemos dizer que a dinâmica das máquinas tomou pelo menos conta do nosso comportamento, incapazes que somos de compreender que não somos passíveis de programação e que para a nossa existência existe outro tipo de limites. Luís Quintais escreve no poema “Dromologia”: “Vamos presos a máquinas e não sabemos o que é das máquinas/ e o que é nosso” (QUINTAIS 2006: 63). Esta epidemia da velocidade tornou-se uma espécie de catástrofe silenciosa que, mais do que não se ver ou ouvir, criou mecanismos para aparentemente não se fazer sentir. Já em 1977, Paul Virilio falava de uma sociedade *dromocrática* na qual se vivia uma *ditadura do movimento*, afirmando que “quanto mais cresce a rapidez, mais decresce a liberdade” (VIRILIO 1977: 130) e que “a violência da velocidade tornou-se, simultaneamente, o lugar e a lei, o destino e a destinação do mundo” (idem: 187). Em 2000 voltaria a pegar neste tema, numa obra intitulada *Vitesse de Libération* (Velocidade de Libertação), na qual também fala de uma *discreta* terceira guerra mundial travada neste plano:

[...] a guerra mundial *no tempo* desembocará, por sua vez, na perda da nossa liberdade de movimento, uma perda irremediável mas discreta, em que tudo permanecerá *nas devidas condições*, mas será qualitativamente desacreditado, nesse tempo-mundo que amanhã responderá a todos os nossos desejos. (VIRILIO 2000: 171)

A expressão *velocidade de libertação* diz respeito à velocidade a que um corpo (como um foguetão) deve mover-se para conseguir atravessar a atmosfera sem se desintegrar. Tentará Virilio criar um paralelismo com a velocidade mínima a que o ser humano deve mover-se no dia-a-dia para ser absorvido pelo sistema em vez de esmagado por ele. É como a obrigação de entrar a bordo da veloz carruagem antes de ser atropelado. Só poucos terão o luxo de fugir a esta ingrata escolha, podendo escolher a velocidade a

que as suas vidas se regem. É também neste sentido que Bauman avança que as relações de poder se estruturam hoje, em parte, sobre o domínio da velocidade:

People who move and act faster, who come nearest to the momentariness of movement, are now the people who rule. And it is the people who cannot move as quickly (...) who are ruled. Domination consists in one's own capacity to escape, to disengage, to 'be elsewhere', and the right to decide the speed with which all that is done – while simultaneously stripping the people on the dominated side of their ability to arrest or constrain their moves or slow them down. The contemporary battle of domination is waged between forces armed, respectively, with the weapons of acceleration and procrastination. (BAUMAN 2000: 120)

A liberdade não reside, assim, tanto na desaceleração em si mas mais no poder de escolher desacelerar. Os outros, os dominados, os que têm menos domínio sobre o tempo, ou seja, a maioria dos indivíduos, são absorvidos por essa espiral de velocidade sem que isso se traduza liquidamente num aumento da sua qualidade de vida. Mas o que torna efetivamente complicada a libertação do jugo do tempo é que, como conclui o filósofo Norbert Elias, “o tempo exerce de fora para dentro (...) uma coerção que se presta eminentemente para suscitar o desenvolvimento de uma autodisciplina nos indivíduos” (Elias 1998: 22). Quer isto dizer que próprio ser humano foi gerando no seu interior mecanismos de autocontrolo, autodisciplina, que, interagindo com instrumentos exógenos, servem para fazer da suprema importância do tempo uma realidade incontestável na vida de qualquer um. Já em 1880, no famoso panfleto *O Direito à Preguiça*, Paul Lafargue afirmava que a maior causa da degenerescência do ser humano não foi propriamente o trabalho em si, mas o amor que aquele desenvolveu pelo trabalho.

Os operários não conseguem compreender que, esfalfando-se a trabalhar, estão a esgotar as suas forças e as forças da sua prole; que, usados, ficam antes de tempo incapacitados para qualquer trabalho; que, absorvidos, embrutecidos por um só vício, deixam de ser homens para passarem a ser farrapos humanos; que matam em si todas as belas faculdades para apenas deixarem de pé, e luxuriante, a loucura furibunda do trabalho. (LAFARGUE 2011: 45)

Em 2010, um teórico alemão de origem sul-coreana editava *Müdigkeitsgesellschaft* (Sociedade do Cansaço), obra que foi rapidamente traduzida para várias línguas e se tornou um autêntico *best-seller*, provavelmente por exprimir um sentimento que se começa a notar com mais intensidade. Byung-Chul Han defende que as sociedades disciplinares analisadas por Foucault, nas quais a liberdade era

condicionada por um Estado repressor, evoluíram para um outro tipo de sociedades nas quais o instrumento repressor não é a negatividade imposta de fora, mas um excesso de positividade auto-imposta pelo próprio indivíduo (que carrega em si as figuras do reprimido e do repressor) num clima de um aparente percurso para o bem próprio:

La supresión de un dominio externo no conduce a la libertad; más bien hace que la libertad y coacción coincidan. Así, el sujeto de rendimiento se abandona a la libertad obligada o a la libre obligación de maximizar el rendimiento. El exceso de trabajo y rendimiento se convierte en auto-explotación. Esta es mucho más eficaz que la explotación por otros, pues va acompañada de un sentimiento de libertad. (HAN 2012: 70)

Han refere que este excesso de estímulos supostamente positivos, acompanhados de uma sensação de liberdade numa espiral vertiginosa de constante corrida para algum lado, é o que leva a transtornos cada vez mais comuns nos dias que correm, como as depressões, os transtornos de ansiedade e de atenção, etc. Para além disso, esta aceleração torna sufocante a ideia de tédio e transforma o indivíduo num ser cada vez mais incapaz de desfrutar da pausa. A velocidade acrítica é o novo sedentarismo, e a sua aceitação é a nova passividade. Neste contexto, o autor defende o valor da contemplação, a que chama de energia negativa, e que já não consiste na reivindicação de poder fazer algo, mas sim de poder *não* fazer algo. A batalha da desaceleração consiste, hoje, em dizer *não*. Isto é, como cantava José Mário Branco, “meter um pauzinho na engrenagem” deste carrossel sem travão nem botão de emergência.

2.2. A poesia portuguesa no século XX: da vertigem à contemplação

Uma das principais características das vanguardas do início do século XX é que, com a influência do futurismo italiano, se deixaram entusiasmar grandemente por esse processo de aceleração que começava a desenvolver-se. A novidade gerava uma euforia que se traduzia, também na poesia, num elogio da velocidade, da vertigem, do automóvel, das máquinas e dos seus ruídos. Esse elogio era desenvolvido tematicamente, mas também formalmente, com o uso de linguagem espontânea, onomatopeias maquinais, pontuação expressiva, e fragmentação do discurso. Surgia associado a esse paradigma um ímpeto eufórico, quase descontrolado, que dava espaço a uma linguagem violenta, desregrada, por vezes politicamente incorreta. Num país ainda preso (ficaria durante algumas décadas) a um forte tradicionalismo, muito centrado na agricultura e fechado ao

exterior, fazer a apologia da máquina, da inovação e da velocidade citadina surgia na altura como uma atitude desobediente e de fuga aos padrões. Neste contexto, torna-se fascinante o caso de Pessoa, que dividia já os seus heterónimos entre o elogio da velocidade, de Álvaro de Campos, e uma postura bastante mais contemplativa, presente em Ricardo Reis e Alberto Caeiro. O semi-heterónimo Bernardo Soares fazia também por vezes o elogio da velocidade, embora numa escrita mais contida e ponderada: “Para sentir a delícia e o terror da velocidade não preciso de automóveis velozes nem de comboios expressos. Basta-me um carro eléctrico e a espantosa faculdade de abstracção que tenho e cultivo” (SOARES 2001: 106).

Com o avançar do século XX, e principalmente a partir dos anos 60, com a consolidação de sociedades assentes na velocidade e com o aparecimento das consequências que já discutimos, foram surgindo focos de resistência à rotinização da vida quotidiana a que o ser humano estava sujeito, maquinizando-o e fazendo cada vez mais da rotina a sua identidade. É provavelmente sob estas influências que nos anos 70 se nota já na poesia portuguesa uma visão bastante mais disfórica relativamente à velocidade, num momento em que se começa a percecionar a perda de tudo um pouco e, mais que a inovação, se adota uma atitude de preservação. Bauman atenta que “em circunstâncias assim, a oposição entre conservadorismo e criação, preservação e crítica, soçobra. [...] Ser conservador é manter o ritmo da aceleração” (BAUMAN 1995: 82).

Em Maio de 2014, no âmbito de um conjunto de conferências da Culturgest intitulado “Estética e Política entre as artes”, Rosa Maria Martelo fez uma comunicação a que chamou “Devagar, a poesia” e na qual propôs que “cerca de 100 anos depois, talvez estejamos em condições de afirmar que, em contraste com o que acontecia nos textos mais vanguardistas dos poetas de Orpheu, agora, em 2015 (ou quase), a poesia pretenderá não a velocidade mas a desaceleração, ou melhor, reivindicará a possibilidade de experimentarmos a desaceleração, a lentidão. Ir devagar onde outros tinham preferido ir depressa talvez constitua hoje um caminho possível e desejado” (MARTELO 2014).

Neste capítulo, partindo do mote de Rosa Maria Martelo, tentaremos demonstrar que, quando a velocidade se torna uma constante e afeta a qualidade de vida dos indivíduos, o movimento da poesia a partir dos anos 70 se faz por vezes no sentido inverso ao modernista, resistindo por desacelerar. Veremos como, desde os poetas dos anos 70 aos dos anos 90, a poesia vai encontrando modos de resistir à velocidade, através da temática, das estratégias formais e até dos processos editoriais. E não é que a poesia

regresse como que a um estado primitivo antes do século XX. Esta poesia não volta atrás, ela é herdeira do Modernismo mas tem a necessidade de se reposicionar para avançar de um modo mais justo e resistente, tem a necessidade de adotar uma atitude negativa no sentido em que a apresenta Byung-Chul Han, de dizer *não* e exigir o seu próprio ritmo. Naturalmente a poesia não deixa de ser veloz no sentido em que é sempre fulgurante. Mas adota estratégias de resistência à velocidade repressiva, reivindicando, entre outras coisas, um espaço de contemplação.

2.3 O objeto-livro

Walter Benjamin escreve no célebre artigo “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” que:

[...] o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. (BENJAMIN 1992: 79)

Benjamin redige este texto nos anos trinta (embora ele só seja publicado nos anos cinquenta) e, embora se centre mais em áreas como a pintura, a fotografia e o cinema, parece ver nos processos de massificação da obra de arte um quanto de libertário e democratizador. Na verdade, falando mais especificamente da literatura, sabemos que a invenção da prensa de tipos móveis pelo alemão Johannes Gutenberg teve um impacto de grandes dimensões na história da cultura, levando às primeiras impressões de livros em massa. Esta massificação permitiu um maior acesso às obras que antes circulavam em quantidade muito mais reduzida, levando a um aumento da literacia e quebrando com um monopólio cultural extremamente elitizado. Este processo foi, portanto, naturalmente positivo. Mas as formas de impressão (e não só) foram, como tudo, evoluindo e transportando a literatura da era da massificação para a da mercantilização. Com a emergência do neoliberalismo, a literatura foi sendo gradualmente absorvida pelo mercado e submetida aos seus apetites ou do *povo* que este julga representar, colocando em segundo plano, desde logo, a poesia.

Num artigo que escreve para a revista *Cão Celeste* – “Divagações sobre o futuro da literatura numa era de ignorância programada e pré-apocalíptica” – José Miguel Silva tece considerandos sobre este fenómeno de (des)evolução da sociedade e da produção cultural. Falando da viragem da história no século XX, dos meios de comunicação de massas, da suposta democratização da arte, da liberalização dos costumes e do fim dos autoritarismos, o poeta introduz ironicamente a feliz afirmação: “[...] pela primeira vez na história, um escritor tinha toda a liberdade para dizer o que quisesse, porque se tinha tornado invisível, isto é, *irrelevante*” (SILVA 2012: 46), declarando ainda que “o primeiro género a desaparecer do radar cultural foi a poesia” (*ibidem*). Este caminho para a irrelevância aconteceu, segundo o poeta, no campo do poder que deixou de ver necessidade de controlar esta que era uma literatura cada vez mais inofensiva, o que por sua vez se deveu a uma alteração no campo da atenção popular, onde a literatura se viu “sucessivamente ultrapassada pelo cinema, a rádio, e a televisão, num movimento geral de actividade leitora para a inércia espectadora, da literacia para o consumo de imagens, do maior para o menor esforço” (*ibidem*). O poeta recorda ainda a existência de livrarias cujas prateleiras não estavam “ocupadas pelo ranço daquilo a que os vendedores chamam novidades” (*idem*: 47) – quando existia um real empenho e exigência na democratização de acesso à cultura –, livrarias sem as quais “o mais provável é que a literatura siga o rumo de extinção a que parecem já hoje condenadas a liberdade política, a água potável, a vida marinha ou a fauna selvagem” (*idem*: 48). Na época dos romances *best-seller* – as tais novidades de que fala José Miguel Silva –, facilmente identificáveis pelas vistosas capas cintilantes à entrada de todas as maiores livrarias; num momento em que poucas livrarias existem que escapem ao modelo de grande superfície *franchisada*; num paradigma em que quase todas as pequenas (ou até nem tão pequenas) editoras foram absorvidas pelas grandes distribuidoras; depois de tanta evolução, de tanta aceleração nos meios, na produção e em tudo o resto, começa a surgir a necessidade de parar e voltar ao que havia de positivo, à calma na produção literária, ao prazer no objeto livro e à paciência do processo de manufatura. Em Portugal, começam a ser publicadas edições artesanais, num processo bastante mais moroso desenvolvido por mãos humanas. É o caso do trabalho de associações como *Oficina do Cego* e *Homem do Saco*, que se dedicam a fazer edições artesanais, com processos de tipografia, colagem, ilustração, cosedura, entre outros. Sediadas em Lisboa, ambas editaram poetas como Manuel de Freitas, Rui Pires Cabral, Rui Miguel Ribeiro e Inês Dias, embora a associação *Homem do Saco* se divida em várias chancelas editoriais. Sobre essa podemos ler no *website*:

Há várias chancelas editoriais nesta associação: Landscapes d’Antanho, Pianola, Momo, Diário de um Ladrão, 100 cabeças, troppo inchiostro, O Homem do Saco. Procuramos que cada livro seja um objecto único e hv, mudando, a cada edição, o formato, a letra, o papel. Nas edições mais artesanais, plaquetes de 30 a 50 exemplares, um pequeno aforismo, poema ou texto curto e uma ilustração servem de pretexto para estes livrinhos, cosidos à mão, sempre diferentes entre si.

Alexandra Lucas Coelho redigiu em 2013 um artigo para o jornal Público *online*, a propósito desta associação que conhece de perto, contando que “cada edição tem a sua forma, o seu tipo, a sua cor, a sua costura. Já houve livrinhos em forma de estrela, outros com harmónios dentro, cosidos à mão. Os materiais trazem ideias, chumbo, madeira, cartão ou papel” (COELHO 2013: s.p.). Um exemplo recente de uma edição produzida em 2014, sob a chancela *Pianola*, foi a edição especial artesanal de *Autocataclismos* de Alberto Pimenta, numa tiragem de cem exemplares “numerados e assinados impressos em linotype e caracteres móveis a duas cores, e costura japonesa”. No ano anterior, a mesma chancela editorial lançou *Biblioteca dos Rapazes* de Rui Pires Cabral, com processos de ilustração e colagem – de que se pode encontrar um exemplo na conclusão desta dissertação –, que nos colocam na indecisão de não saber se estamos perante poemas ilustrados, ou ilustrações com poemas, ou até outra coisa que não tenha ainda nome. Essa intermedialidade, para além de nos levar um pouco de volta à infância, também parece tentar resgatar a poesia da sua própria extinção através da colocação desta em diálogo com as artes visuais.

Embora nem todas as edições destas associações envolvam processos de manufatura, existe um cuidado em fazer com que cada livro seja único e diferente de todos os outros. Ao recuperar essa materialidade e textura, essa importância do objeto e da forma como ele é feito e reproduzido, resiste-se de certa forma ao processo de mercantilização da própria literatura. Um livro não é apenas um entre muitos, é um exemplar único ao qual foi dedicado tempo e trabalho, e isso confere-lhe um valor mais dificilmente descartável. Por outro lado, com estas associações também se recupera de certa forma um espírito comunitário em torno do objeto feito a várias mãos, escrito por um, mas também ilustrado e colado e cosido por outros. É este o ambiente da associação *Homem do Saco* retratado por Alexandra Lucas Coelho: “À hora de almoço faz-se um piquenique em cima da mesa de corte com quem esteja, poetas, ilustradores, tradutores amigos. Há cola, tinta, agulhas com linhas negras, tirinhas de papel-vegetal” (*ibidem*).

Aqui a poesia – bem como quem a escreve, ilustra, cola e imprime – resiste por reforçar a exigência de um tempo e ritmo próprios.

2.4. Respigação de imagens

Dissemos anteriormente que a poesia desacelerava sem nunca ser efetivamente lenta – porque nunca o é, na medida em que sempre explora ritmos e imagens para os quais o desacerto em relação aos usos comuns da linguagem são fundamentais, o que necessariamente lhe introduz mais complexidade discursiva. Importará então perceber de que modo é que, não deixando de ser fulgurante, a poesia de que tratamos arranja estratégias também formais de resistir à aceleração da experiência humana. Falamos anteriormente do episódio de Charles Baudelaire da perda da auréola, cuja personagem é posteriormente associada à figura do poeta. Bem conhecida é também a descrição que o mesmo poeta faz do trabalho do trapeiro:

Eis um homem cuja função é recolher o lixo de mais um dia na vida da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, perdeu, partiu, é catalogado e colecionado por ele. Vai compulsando os anais da devassidão, o cafarnaum da escória. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; procede como um avarento com o seu tesouro, juntando o entulho que, entre as maxilas da deusa da indústria, voltaram a ganhar forma de objetos úteis ou agradáveis.

Tal como acontece com a perda da auréola, Walter Benjamin considera que esta descrição não é mais do que uma metáfora do trabalho do poeta, que adquire na sua escrita o estatuto de trapeiro ou respigador:

Trapeiro ou poeta – a escória interessa a ambos; ambos exercem, solitários, a sua profissão, a horas em que os burgueses se entregam ao sono; até o gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala da «passada brusca» de Baudelaire; é o passo do poeta saqueando a cidade nas suas deambulações em busca de rimas; e deve ser também o passo do trapeiro, que tem de parar constantemente para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN 2006: 81)

Convoco para aqui este episódio e a associação que existe entre o trapeiro e o poeta porque, a partir dos anos 70, começam a surgir na poesia portuguesa objetos e figuras pertencentes à irrelevância do quotidiano, particularmente de um quotidiano industrial e consumista, trazidas pelo poeta como uma ave que constrói orgulhosamente o seu ninho a partir do lixo produzido pelos seres humanos. No objeto de que anteriormente falámos

e que passou a ser comumente designado por *Cartucho*, Joaquim Manuel Magalhães escreve num dos poemas que “poucas vezes a beleza terá sido tanta/ como no lustro preto dos sacos do lixo” (MAGALHÃES 1987: 82), emblema por excelência da sociedade de consumo, e trazido como nunca antes como vocabulário passível de se integrar num poema.

Mais tarde, afetada pelo desencanto e pela crescente disforia de que temos vindo a falar, a poesia principalmente a partir dos anos 90 recupera o uso da alegoria, essencial na sua estruturação como forma de lembrar de alguma forma as partes de um mundo que se vai perdendo sem nunca se conseguir recuperar. A alegoria não é mais do que a vinda de um morto, a aparente recuperação momentânea de algo sem nunca o conseguir trazer de volta verdadeiramente, a evocação daquilo que está irremediavelmente perdido. É como que trazer o que vive no passado, asfixiando-o na impossibilidade da sua recuperação. Lembremos as palavras de Walter Benjamin quando afirma que “aquilo que é atingido pela intenção alegórica é arrancado aos contextos orgânicos da vida: é destruído e conservado ao mesmo tempo. A alegoria agarra-se às ruínas. É a imagem do desassossego petrificado” (BENJAMIN 2006: 161). Também Rosa Maria Martelo afirma em *Vidro do mesmo Vidro* que “com a alegoria, estamos [...] perante um modo de expressão que reconhece a descontinuidade e que, além de reconhece-la [...], dela fala sem conceber a possibilidade de a resgatar” (MARTELO 2007: 97).

Para que se compreenda melhor, podemos dar alguns exemplos de poemas de José Miguel Silva nos quais a linguagem alegórica está bem presente. Em “Colheita de 98” (*Ulisses Já não Mora Aqui*, 2002), por exemplo, o sujeito descreve as características de um vinho comprado no supermercado como se nesse objeto estivesse a memória do que já não existe. Através do contraste com a consistência do *vinho maduro tinto do Ribatejo*, lembra os valores perdidos sem os quais o mundo se torna um local pobre, cheio de ausência, e a sua vida permanece “[...] sem evolução, de cor/ avinagrada e aroma nenhum” (SILVA 2002: 41). Já no poema “No pronto a vestir”, do mesmo livro, a lógica é também a do consumo, quando o sujeito entra nessa *pátria dos Lotófagos*, nesse local de esquecimento, para se distrair do seu *pesar*. A lembrança das “nódoas nos tecidos mais amados” (*idem*: 39), do “nastro dos afectos desfiado pelo vento” (*ibidem*), dos caminhos desbotados e dos casacos alargados não é mais do que a lembrança dessas perdas sempre constantes e irremediáveis, “impossíveis de limpar”. Mas também no pronto-a-vestir garantem pelo menos que nada do que acontece com a vida, com a sociedade, com as

cidades e com o mundo poderá acontecer com as calças que acabou de comprar. Já na antologia *Ladrador* (lançada dez anos mais tarde) podemos encontrar mais dois poemas claramente alegóricos do poeta. Em “Grande Circo de Montekarl”, o sujeito aguarda o começo do espetáculo de circo para o qual foi sobretudo atraído pelo “número da Grande Conflagração do Capitalismo” (SILVA 2012: 35), sentindo que “devia ter desconfiado” e que “mais valia ter ficado em casa” (*ibidem*), por estar de pé há várias horas e nada sair “do ramerrão: entram palhaços, saem palhaços, uns mais/ ricos, outros menos, mas todos iguais, todos sem graça” (*idem*: 36). Não será pura coincidência a semelhança deste circo com a sociedade contemporânea, na qual o capitalismo alastra, os indivíduos são neutralizados (como os caniches domados desse circo) e os governantes (ou os *palhaços*) são sempre os mesmos e nada muda. Consistente com a alegoria é a ideia de não haver sequer alternativa possível, como percebemos nos últimos versos: “[...] Podia tentar sair, / mas como, se nem consigo ver a porta? E sair para onde? / Para o frio da noite? Estamos bem fodidos” (*ibidem*). No poema “Homem do Lixo” – no qual podemos identificar um registo elegíaco muitas vezes presente a par da alegoria, surgindo como forma de lidar com a perda – assistimos ao expoente máximo dessa visão desencantada, desse sentimento de perda sem retorno, materializado no “último a chegar à festa” (*idem*: 37) que “tem/ como castigo varrer o lixo” (*ibidem*), na hora em que “já os gastos foliões/ mergulham no sono que se segue/ a toda a felicidade” (*ibidem*). Sozinho, o *homem do lixo* (ou o homem que sofre pela folia de outros, ou o homem que paga pelo ganho de outros), “tem ainda tempo/ de se apiedar dos vindouros,/ que da festa não terão sequer notícia,/ que nunca poderão sequer participar/ sequer remotamente em algo/ tão aparentado com a esperança” (*idem*: 38).

Como podemos perceber, as imagens alegóricas surgem-nos sempre em forma de destroços, como a nódoa no tecido mais amado ou o lixo resultante da festa, e nunca de um modo potencialmente restaurável. Desta forma, a alegoria surge na função de trazer essa perda coberta de um profundo sentido de ausência, sendo que nunca é uma nova imagem que se evoca nem é a imagem original que se procura, mas a sua versão perdida, a sua falha. Não existe uma vontade de recuperar a sua essência, mas de fazer da sua essência a sua condição irrecuperável. Sobre esta nova condição, afirma Craig Owens que “allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. [...] He does not restore an original meaning that may have been lost or obscured: allegory is not hermeneutics. Rather, he adds another meaning to the image” (OWENS 1992: 54). Também Paul de Man conclui que “whereas the symbol postulates

the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin” (MAN 1983: 207). Neste sentido, a alegoria pode ser compreendida como uma experiência de passagem do tempo, na medida em que se estrutura num tempo cronológico, histórico, apresenta uma continuidade no espaço e tempo e, por isso, traduz-se irremediavelmente em perda. Já o símbolo, pelo contrário, surge num tempo místico, busca o transcendente, ocultando a dimensão da inevitabilidade da morte das coisas e trazendo-as à presença, gerando imagens. É por essa razão que nestas poesias a metáfora não funciona como motor textual, antes surgindo ao serviço da construção alegórica. A metáfora não é estruturante nesta mundividência já que ela descreve do seu poder epifânico num mundo no qual o ser humano se sente votado ao abandono. Onde pretendo chegar é que se, por exemplo, na poesia dos anos 60 existe um modo de fazer poesia assente essencialmente na geração de imagens e num trazer à presença, sendo o ato de criação sempre um ato de movimento, a poesia a partir dos anos 70 recupera na sua generalidade o processo do alegorista e do trapeiro de que falava Baudelaire, que consiste no melancólico trabalho de recolção, de *apropriação* e *confiscação* (como lhe chama Craig Owens), de constante tropeço e pausa (como descreve Benjamin). É nesta medida que se configura uma desaceleração no processo imagético destas novas poesias. Interessa menos o ruído e a luz do grande banquete, impossível de recuperar, do que a condição sombria e abandonada do lixo do dia seguinte, resgatado como um monumento fúnebre. É claro que a poesia tem sempre a capacidade de gerar imagens, mesmo que assim não o pretenda, mas as estratégias usadas para reduzir essa possibilidade, ou pelo menos para reduzir a sua participação na construção de uma mundividência, formam uma postura de alerta e de denúncia em torno de tudo o que se vai perdendo sem que sempre haja essa percepção clara.

2.5. Temáticas

2.5.1. Velocidade e violência, denúncia e subversão

Ligada às alterações no paradigma poético a partir dos anos setenta, de que já fomos falando anteriormente, a violência derivada de uma experiência vivencial cada vez mais acelerada começa a surgir e a ser frequentemente tematizada principalmente na poesia produzida nessa década. Como já fomos vendo, se o Futurismo exaltava a velocidade e a vertigem fazendo uma apologia da máquina como símbolo dos desenvolvimentos tecnológicos do século XIX, nota-se que mais de meio século depois -

e após duas guerras mundiais – a velocidade, intrinsecamente ligada à urbanidade, começa a ser apresentada de um modo desencantado e até doloroso, como sinal de decadência, de inverso de liberdade e de humanidade.

É a cidade que torna o tempo veloz e é a velocidade que rasga o tempo numa ferida dolorosa. Porque a velocidade é antropofágica: devora o contorno humano dos seres e dos lugares. Ficam os corpos sem nome, desabitados e sem habitação, errantes, quase sempre desencontrados em encontros demasiado rápidos, demasiado fugazes: “a nossa morada” – escreve Al Berto – “é o speed engolido à pressa no asilo psiquiátrico” (MARTELO 2001: 45)

É Al Berto o poeta que mais adota esta temática, tornando-a verdadeiramente estruturante na sua obra. Daí que também Rosa Maria Martelo coloque a análise da sua poesia sob esse ponto de vista, no que diz respeito a “corpo, velocidade e dissolução” (assim se chama o artigo), concluindo que “acompanhar o percurso de Al Berto tal como ele se desenha em *O Medo* [...] é como atravessar uma paisagem progressivamente devastada, frequentada por corpos sem nome, habitantes de um tecido urbano que raramente se constitui como um lugar” (*idem*: 44). É aqui que a questão da velocidade surge intrinsecamente ligada às consequências que ela tem no indivíduo e em tudo o que ele comporta (identidade, memória, etc). Por agora importa entender que a velocidade da rotina em si inflige uma dor quotidiana e crónica no sujeito poético de Al Berto, que perceciona o tempo e os dias de um modo muito mais acelerado do que o seu pai que vive no campo, como se não fossem os mesmos dias e como se o tempo lhe fosse roubado sem o seu consentimento ou sequer reconhecimento – “o pai com os seus trabalhos por aí onde o tempo custa a passar/ e eu pobre de mim/ tão aflito me sinto com a velocidade desse mesmo tempo/ a cidade é veloz/ não sei se o pai poderá compreender esta velocidade/ aqui tudo se tornou dia após dia mais doloroso” (AL BERTO 1987: 445). O sujeito, rodeado de “entorpecidos corpos que esqueceram a cidade e o tempo acelerado que a devora” (*idem*: 28), é permanentemente perseguido por eletrodomésticos, pelo metro, pelo “irritante *pi* do sinal horário” (*idem*: 432), e (des)encontra-se em constante fuga dessa vertiginosa engrenagem, em busca de um refúgio que tarda sempre a surgir, que está sempre mais à frente, sempre num sítio que não *este*. Não lhe sendo permitido parar, o sujeito desobedece através da deambulação, da *vagabundeação*, encontrando nela uma forma de se libertar. Assim, é como se se usasse da velocidade, do constante movimento de fuga, como forma de resistir à própria velocidade e à rotina maquinal que ela impõe – “vou largar tudo/ a mulher o trabalho a cidade onde vivo a casa de que não gosto/ a cidade apagou em mim muitos desejos/ a única coisa que ainda faço com prazer é vagabundear/

o que não é muito/ mas sinto-me livre e feliz e anónimo” (*idem*: 447), ou “deslizamos à velocidade do desejo. pó acumulado nos limites da solidão. vagabundeamos num só corpo de gasolina em febre de ternas promessas” (*idem*: 131). Existe aqui uma fuga à velocidade da rotina (trabalho-casa-mulher) para a qual o sujeito se faz usar de uma velocidade marginal, na qual os corpos adotam o ritmo, o ruído e a vertigem das máquinas, entre encontros fugazes e febris, desencontros imediatos, movimentações constantes, simultaneamente em fuga e em busca do tempo. A este sujeito podemos associar a figura, ou pelo menos uma tentativa de aproximação ao estatuto do *flâneur*, explorado por Baudelaire e mais tarde por Walter Benjamin, e que Bauman descreve da seguinte forma:

[...] a deambulação do *flanêur* significa recortar a realidade humana como uma série de episódios – quer dizer em acontecimento sem passado e sem consequências. Significa também colecionar os encontros como menos-que-encontros, encontros sem impacto: o *flanêur* constrói histórias a seu bel-prazer com os fragmentos fugazes das vidas dos outros (...) era o senhor que não tem de recear as consequências dos seus atos, o audacioso que nunca tinha contas para pagar pela sua coragem. O *flanêur* tinha todos os prazeres da vida moderna sem os tormentos que lhe andavam associados. (BAUMAN 1995: 98)

O sujeito dos poemas de Al Berto é o marginal, no sentido em que vive nas margens, recusa a rotina, as convenções, a norma. A sua vida vertiginosa é como um comboio de alta velocidade a passar por outro comboio que, a alta velocidade, se move no sentido contrário. Move-se por fora, procura aproveitar as possibilidades alternativas que a vida na cidade proporciona, os encontros fugazes a que convida, a janela para olhar de perto as realidades mais cruas e por vezes decadentes do meio urbano. Por outro lado, se existe um terceiro estado entre a procura e a fuga, e se existe alguma possibilidade de congelar a passagem do tempo, essa possibilidade reside no ato da escrita. A escrita é como um quarto vazio e silencioso, na periferia da cidade, onde o sujeito domina, se torna dono do tempo, e tem poder e liberdade para escolher desacelerar e descolar a sua existência da realidade por vezes angustiante na qual se encontra inserido.

Mal começo a escrever sou eu que decido do caos e da ordem do mundo. Nada existe fora de mim, nem se entrecrocavam corpos etéreos, nem flutuam frutos minerais sobre o deserto da alma. A paixão extraviou-se. Não há contacto entre a realidade e aquilo que escrevo neste momento. Há muito que deixei de sentir, de ver, de estar, por isso mesmo escrevo. (AL BERTO 1987: 36)

No imaginário de Al Berto, a escrita surge como um lugar mais lugar do que a realidade palpável, no qual as regras não são definidas por fatores exógenos a si e são sempre controláveis pela linguagem e o que por ela é gerado. É um pouco como um espelho em frente a outro espelho, de cujo encontro se proporcionam possibilidades infinitas além da realidade objetiva. A escrita é, afinal de contas, o refúgio onde tudo o resto se dissipa, a casa no campo que o sujeito procura sem querer de facto encontrar, por estar agarrado à cidade como se de uma pesada droga se tratasse. E a cidade é o que dilacera o sujeito, violentando-o mas deixando-o vivo o suficiente para se poder arrastar pelas ruas e pelas estações de metro, na busca de algo que virá sempre só por um pouco.

2.5.2. O elogio da contemplação

Se, como vimos, a poesia de Al Berto tematiza nos anos 70 e 80 uma cidade acelerada e marcada pela dor da impossibilidade de parar, a poesia de Manuel de Freitas, poeta que começa a editar nos anos 90 (num contínuo crescendo de velocidade), força uma desaceleração através da tematização da pausa, da *preguiça*, do tal direito à contemplação. Apesar de o próprio sujeito dos poemas de Manuel de Freitas reconhecer que “não é fácil resistir a tudo/ o que nos roubam./ Tempo, memória, mundo” (FREITAS 2004: 21), este reserva-se ao direito de constantemente parar ou, melhor dizendo, de constantemente estar parado. Mais do que um movimento que termina, a quietude na poesia de Manuel de Freitas é um estado permanente e prolongado, que surge intimamente ligado a um sentimento profundamente disfórico e melancólico. Na primeira fase da obra, este estado materializa-se na “taberna da Dona Benilde/ *Central da Praça das Flores*,/ se preferirem (...)” (FREITAS 2005a: 13), local de preferência do sujeito, que surge por toda a parte nas obras de Freitas e que se afigura como refúgio num mundo onde tudo parece fazer pouco sentido – “Onde se lê *taberna* deve ler-se *salvação*./ Onde se lê *taberna* deve ler-se *perdição*./ Onde se lê *mundo* deve ler-se *tirem-me daqui*” (FREITAS 2007: 38).

Se tempo é dinheiro, é comum surgir nesta poesia uma apologia da perda de tempo, do gasto, do desperdício propositado de tempo (no sentido mais economicista), geralmente com atos singelos, inúteis e improdutivos, segundo os critérios das sociedades capitalistas – “Passeámos juntos pelo arraial/ de Oeiras, sob o rumor contínuo/ de comboios e sardinhas (menos pontuais/ mas boas). Luzes, carrosséis e bares/ pediam-me

a demora que não pude ter,/ enquanto os gatos, soberanos, atravessavam/ devagar a noite. Falávamos de nada, calmamente” (*idem*: 28), ou “À volta, além do mármore,/ o dominó, a serradura e o desencanto/ que me faziam perder horas/ que não saberia como ganhar” (*idem*: 33). À semelhança da poesia de Al Berto, o sujeito é interpelado não raras vezes pela cidade, com as suas rotinas, horários, máquinas e veículos, mas escolhe repetidamente passar ao lado desses estímulos – “Gostávamos/ sobretudo de perder os autocarros,/ sentados na esplanada mais/ anacrónica do mundo/ - do nosso mundo” (FREITAS 2004: 20); “Mas podem facilmente encontrar-me,/ junto ao relógio parado que fixei/ a tarde inteira – enquanto o 100, coitado,/ subia e descia o mais improvável dos destinos” (FREITAS 2005a: 13); “Mas quero-te mostrar Miragaia/ - seguiremos pela ponte de metal, ignorando todos os elétricos” (*idem*: 25). O sujeito não ignora nem anula simplesmente os estímulos, os autocarros e os elétricos, ele integra-os na paisagem, como se numa pintura *cliché* de uma cidade, que servirá de objeto de contemplação durante as longas tardes de tempo gasto.

O sujeito assegura “Bebi sempre de mais, acordo/ tarde e as crianças estão longe de ser/ o meu animal doméstico preferido./ Detesto horários, famílias e obrigações” (FREITAS 2004: 13-14), mas também admite várias vezes ter a taberna como hábito, rotina – “O café, pequena taberna, já só abre/ à tarde, por algumas horas, obedecendo/ mal, como pode, à tirania do hábito” (FREITAS 2003: 41). Se, como analisamos anteriormente, o sujeito da poesia de Al Berto parece adotar para si uma velocidade alternativa em busca da quebra de rotina, o sujeito da poesia de Manuel de Freitas, pelo contrário, adota uma rotina alternativa procurando uma quebra na aceleração. Por outro lado, se a poesia de Al Berto é marcada por um nomadismo fora de comum que procura resgatar alguma vida e liberdade, a de Manuel de Freitas pauta por um sedentarismo fora de comum que parece ser um melancólico caminho para a morte (sempre presente na poesia do autor), como o ritmo cada vez mais lento de um coração.

Aqui talvez seja interessante recuar até à raiz etimológica e histórica da *melancolia*. A palavra deriva do grego - “mélas” (negro) + “cholé” (bílis) – quando, no século V a.C., Hipócrates arriscou a hipótese de que a influência de Saturno levava a uma maior secreção de bílis negra, tornando o humor do indivíduo mais negro e levando ao estado de melancolia, considerado à época uma doença. Já no período de Romantismo, a melancolia era vista como benéfica porque tornava a experiência humana mais intensa. Mais tarde, Freud constatava que a melancolia era semelhante a uma experiência de luto, mas sem

que se verificasse necessariamente uma perda. A melancolia, em Manuel de Freitas, é o motor lento da poesia, já não do ponto de vista romântico, mas na perspectiva de que a escrita parte de uma espécie de experiência de luto pela decadência de tudo um pouco. Se no Romantismo a melancolia era desejável para intensificar o estado de espírito no momento da escrita, aqui a sua presença já não é sequer questionável, e nem ela nem a escrita são desejadas, simplesmente acontecem, simples e duras como o rumo das vida. O próprio Manuel de Freitas partilha num artigo:

Saio à rua de caneta, mas sem qualquer intenção de a utilizar. Depois, escrevo ou não escrevo sobre o que vejo, o que sinto, o que sofro. Tão simples quanto isto – e tão difícil. A banalidade comove-me de uma forma, digamos, glacial. Há apenas cadáveres; acenando, bebendo, dormindo ou não dormindo ao nosso lado. [...] Outra coisa: a poesia não é, para mim, o autêntico real absoluto. Será, quando muito, o ameaçado real possível. Quanto mais doloroso, mais verdadeiro. (FREITAS 2003b: 145)

Descrevendo uma das suas idas à taberna, o sujeito da poesia de Manuel de Freitas afirma: “Eu tinha apenas febre,/ um cansaço de tudo e de mim também” (FREITAS 2007: 21). A taberna não tem uma função descompressora, de alienante alegria. Ela é, para todos os efeitos, como um intensificador de melancolia perante uma realidade na qual tudo se perde, os amigos vão desaparecendo como rostos apagados de uma fotografia, as encomendas voltam ao destino com avisos de “faleceu”, e mesmo o que está vivo parece arrastar-se para o derradeiro final. É como se a vida na taberna se tratasse afinal de uma morte lenta, entre “rostos que apenas procuram uma asfixia/ feliz no vazio a cores da televisão/ ou (os da sala ao fundo) num jogo de cartas/ que se repetirá até morrerem” (FREITAS 2003: 52), esses que “é à sombra, no improvisado/ de esplanadas contíguas/ a tabernas, que preferem acabar/ a vida” (FREITAS 2007: 18). Acompanhada de uma quase obsessão pela morte surge a nostalgia da infância (muito presente em *Beau Séjour*, de 2003), como momento em que se pôde de facto ter a certeza de estar vivo – “Preferia/ a qualquer obra de Bach/ que a música ambulante do amolador/ pudesse de novo passar na infância” (*idem*: 27). A existência na taberna é algo entre a morte e a dúvida de se estar totalmente vivo, entre a impossibilidade da vida tal como ela já foi e a certeza da morte que virá. E não é que o abrandamento da experiência vivencial tenha a capacidade de trazer uma nova vida, uma razão de viver, uma visão otimista do mundo – “Arrastávamos por adegas e cocheiras/ um tremor de ganza e de/ mau vinho, um destino sem razão” (FREITAS 2008: 16) –, mas abrandar permite pelo menos que a vida como ela é seja, ao menos, um pouco mais tranquila. Não se pode necessariamente falar de uma paragem do

tempo em Manuel de Freitas, como se de um botão de *pause* se tratasse, talvez nem sequer de um processo de câmara lenta na percepção do real, mas de uma realidade efetiva e permanentemente lenta, dolorosamente lenta.

Por outro lado, este abrandamento associado a um local habitual, à taberna, empreende de certa forma uma reunificação entre espaço e tempo – aquelas dimensões que, segundo Giddens, estavam cada vez mais divididas, e mesmo entre espaço e lugar. Num tempo em que, como propõe Marc Augé, os espaços são cada vez mais *não-lugares*, espaços sem memória e identidade, a taberna, e especificamente *a taberna da dona Benilde*, parece surgir aqui como a recuperação da existência do lugar, de uma realidade onde o humano-maquinizado pode voltar a ser humano. A taberna da dona Benilde e, no geral, os locais que promovem a existência de lugar e o elogio da contemplação podem não ser um laboratório de mudança, mas têm o poder de, no mínimo, tornar o mundo num sítio um pouco mais habitável. É o que parece tentar dizer Manuel de Freitas no poema “Café Ceuta”, dedicado a Helena Nogueira e José Miguel Silva:

Um dia – pensámos todos –
deixará de haver cafés
no Porto e o mundo
tornar-se-á ainda mais inabitável.
(FREITAS 2005b: 26)

3. Igualdade na singularidade

Temos o direito a sermos iguais quando a diferença nos inferioriza. Temos o direito a sermos diferentes quando a igualdade nos descaracteriza.

(Boaventura de Sousa Santos)

Para lançar mão de uma terminologia talvez mais própria da segurança social (aliás em crise, nos tempos mais ou menos amorfos que correm), se a poesia pode resistir é porque, mesmo no seu registo mais amargurado, constitui uma «prova de vida».

(Vasco Graça Moura)

A poesia carece de um olhar empenhado, solidário, arriscaria mesmo dizer um olhar apiedado (mas não piedoso). Assenta-lhe bem a ética de Lévinas, “l’éthique du visage”, a ética do rosto – do olhar – impossível de esquivar, do olhar que nos solicita, que pede que nos interessemos e nos responsabilizemos pela sorte do outro, sobretudo do outro que é alvo de violência e intolerância. É aqui que poesia e política (politikós, feita pelos e para os cidadãos) se deveriam tocar. Também neste sentido ela é resistência, quando, com os seus poucos meios, com a sua pobreza, procura resgatar o outro ao esquecimento e ao nada.

(Rui Lage)

3.1. O indivíduo na sociedade pós-moderna

Em articulação com a velocidade, a ausência de espaços de contemplação e o desligamento das ideias de espaço e lugar de que anteriormente falámos, o estudo sobre o indivíduo tem ocupado um papel central na reflexão de vários autores. Importa-nos também a nós, neste capítulo, pensar questões como a fragmentação e desumanização do indivíduo na sociedade pós-moderna, a relação que o indivíduo estabelece com a sociedade, a evolução do paradigma da individualidade para o do individualismo, e de

que forma estas dinâmicas influenciam também o panorama poético e as estratégias da poesia para resistir a essa influência. Para tentar perceber alguns fenómenos mais recentes iremos recorrer em parte à obra *A Ideia de Cultura*, de Terry Eagleton, mas não sem antes atender ao pensamento de Max Horkheimer e Theodor Adorno tal como ocorre nas obras *Eclipse da Razão* (1947) e *Minima Moralia* (1951).

Em *Eclipse da Razão*, Horkheimer põe a claro, em primeiro lugar, a contradição que advém do facto de a humanidade se afastar cada vez mais do horizonte de uma sociedade idealmente humana, apesar de ter atingido um nível de desenvolvimento técnico que lhe abria portas para a sua concretização. No geral, a análise desenvolvida por Adorno e Horkheimer indica uma gradual fragilização do indivíduo, descaracterizado por ser submetido a uma socialização cada vez mais tendente à erradicação das diferenças. É por isso que as formas de controlo e dominação social se fazem sentir em todas as esferas, mesmo quando aparentemente invisíveis. Para os filósofos, restringir a análise das dominações à esfera económica não só é redutor para o indivíduo, como é reproduzir o erro que leva à opressão – o de centrar a sua existência nas relações laborais e nas lógicas economicistas. Efetivamente, o que verificamos é que, a todos os níveis, a tendência é para a uniformização dos seres humanos, a quem se exige as mesmas competências, a mesma forma de agir, de comprar, de consumir, de produzir. Sobre os modos de dominação simbólica (de que falámos brevemente na nota introdutória), Pierre Bourdieu viria a escrever em *Meditações Pascalianas*:

A construção do Estado acompanha-se assim da construção de uma espécie de transcendental histórico comum que, no termo de um longo processo de incorporação, se torna imanente a todos os seus “sujeitos”. [...] o Estado institui e inculca formas simbólicas de pensamentos comuns, quadros sociais da percepção, do entendimento e da memória, formas estatais de classificação ou, melhor, esquemas práticos de percepção, de apreciação e de acção. (BOURDIEU 1998: 155)

Voltando a Horkheimer, o aparecimento do indivíduo contempla a tomada de consciência de sua própria identidade, mas também a existência de um contexto social que proporcione o equilíbrio no conflito entre as exigências da realidade social e as necessidades e anseios individuais. Também para Adorno, em *Minima Moralia*, a individualização e a socialização andam inevitavelmente sempre de mãos dadas, e deve admitir-se que o indivíduo não está só envolvido pelo contexto social em que se insere,

mas que é também fruto desse meio. E, na maioria das vezes, a influência que o exterior tem no indivíduo pode ser pouco perceptível e usada a favor dos modos de padronização.

O que mais se evidencia na análise de Horkheimer e Adorno é a denúncia de uma espécie de falsa individualização levada a cabo pela *indústria cultural* de que anteriormente falámos. Não basta uniformizar os seres humanos, é preciso fazê-los acreditar que são diferentes e possuem uma identidade marcadamente própria, enquanto reproduzem exatamente o papel social que devem reproduzir. Assim, é incutida nos indivíduos uma falsa e escamoteada noção de individualidade, transmitida como autêntica, que os leva a considerar como originalmente seu aquilo que na verdade é incutido socialmente. Aí é quando o ser humano está mais propenso a seguir cegamente o papel que lhe está destinado à partida, acreditando ser essa a sua essência e o único caminho para a verdadeira realização pessoal. Que forma mais eficaz de impedir alguém de procurar identidades alternativas, senão a de promover ativamente o discurso da individualidade, orientando-o e usando-o como instrumento para aplicar os mesmos padrões sociais? Por outro lado, estas formas de neutralização têm também o efeito de promover o individualismo, porque alimentam em grande parte uma vivência narcisista e autocentrada que, em vez de levar o ser humano a buscar uma identidade que promova uma comunidade mais humana, o leva em busca dos melhores produtos e consumos, num espírito de competitividade para o qual nunca se sabe bem qual é a meta.

No decorrer das mudanças históricas de que vimos falando desde o primeiro capítulo e das alterações de paradigma que se deram em várias esferas na segunda metade do século XX, também as reflexões sobre o indivíduo foram adquirindo novas perspetivas e abordagens. Lembra Eric Hobsbawm:

Estamos de tal modo habituados a expressões como «identidade colectiva», «grupos identitários», «política de identidade», [...] que é difícil recordarmo-nos que só recentemente elas emergiram como parte do vocabulário corrente ou da gíria, do discurso político. [...] Estamos perante expressões e conceitos que, de facto, só começaram a utilizar-se na década de 1960. (HOBSBAWM 2010: 341)

Em *A Ideia de Cultura* (2000), o teórico dos estudos culturais Terry Eagleton analisa as diversas variantes do termo *culture* (cultura), “uma das duas ou três palavras mais complexas da língua inglesa”, atribuindo uma parte da sua reflexão ao processo de pluralização desta noção. Eagleton alerta para que o facto de as pessoas pertencerem a

um mesmo lugar, profissão ou geração não é condição suficiente para constituírem uma cultura, mas que isso só acontece em situações nas quais partilham “hábitos de linguagem, folclore, formas de agir, quadros valorativos, uma auto-imagem colectiva” (EAGLETON 2003: 56). Esta é uma vasta aceção comumente usada, que vai evoluindo cada vez mais no afastamento do eurocentrismo e na integração de cada vez mais variadas culturas, evolução para a qual os estudos pós-coloniais têm em certa medida tido um papel determinante. É neste sentido que, para o autor, uma importante variante da palavra *cultura* é a pluralização da noção de forma de vida integral. Eagleton considera gesto precursor do pós-modernismo a proposta de Johann Herder de que o termo *cultura* adquirisse uma forma plural, ao referir-se às culturas de diferentes nações e períodos. Neste âmbito localiza-se um alerta que o autor tem a dirigir aos exageros das teorias pós-modernas, quando considera que não é fácil pluralizar o conceito de cultura e conservar simultaneamente a sua carga positiva, por não ser líquido que todas as formas culturais sejam aprováveis só pelo facto de serem formas culturais. Assim, apresenta o que afirma ser uma contradição dos pós-modernos: o facto de valorizarem as formas integrais de vida mas só quando pertencem a minorias, excluindo as que pertencem a maiorias – “A «política de identidade» pós-moderna inclui, assim, o lesbianismo mas não o nacionalismo” (*idem*: 27). Na minha opinião, esta diferenciação não é necessariamente contraditória, tendo em conta que o nacionalismo assenta na perpetuação da sua própria afirmação e por vezes abre espaço à opressão de outras expressões culturais, enquanto as políticas de identidade de que falamos tem um certo cariz auto-abolicionista, ou seja, contemplam a ideia de que só se é livre quando não existe a preocupação com quem se é. Existe é sempre a consciência de que não é possível atingir esse estado de plena liberdade sem admitir que existem identificações que segregam. Só se pode lutar por uma sociedade sem classes partindo do princípio de que elas existem, por exemplo, e só se poderá terminar com o patriarcado e com o binarismo de género partindo da aceção instituída de que existem homens e mulheres (sejam essas etiquetas mais socialmente construídas ou menos).

Assim, se antes a cultura estava conceptualizada como modo de integrar o individual num meio mais abrangente, a partir da década de 60 ela passa a proporcionar exatamente o oposto, na recusa dos universais e na afirmação de identidades específicas. Se a cultura era a aceção de uma ideia universal de cultura – não querendo isso significar necessariamente comunidade, mas muitas vezes a tomada da parte pelo todo –, no

pensamento pós-moderno transforma-se na afirmação das individualidades que estavam sufocadas na cultura dominante. Enquadra-se aqui a distinção que Raymond Williams faz entre formas de cultura *residuais*, *dominantes* e *emergentes*, noções que Terry Eagleton (seu discípulo) resgata na sua obra. As formas de cultura residuais surgem como valores e experiências que as culturas dominantes não conseguem integrar, sendo pressionadas até ao ponto em que ressurgem como emergentes. A forma como emergem ou como disputam essa emergência está relacionada com a noção gramsciana de contra-hegemonia que Stuart Hall viria a seguir, e que diz respeito exactamente às forças que resistem à ação dominante, propondo projetos diferentes do estabelecido e hegemónico.

Tendo em conta que as identidades minoritárias que o pós-modernismo pretende fazer emergir são assim geralmente reprimidas, a cultura deixa de ser palco de resolução de conflitos políticos para ser ela mesma conflito político. “O que era zona de consenso transformou-se em campo de batalha”, diz Eagleton. O autor considera, ainda assim, que, em vez de reproduzir a má parte do universalismo na tentativa de o recusar, o pensamento pós-moderno deve distinguir as utilizações benéficas do conceito de universalidade daquelas que são prejudiciais. Ou seja, o conceito deve, sim, ser rejeitado se serve para tomar a parte pelo todo e colocar as culturas maioritárias a representar toda a cultura global; mas deve ser adotado se significa que há alguma coisa que une as pessoas em comunidade e que pode haver proximidade na forma como, por exemplo, vários indivíduos sofrem uma mesma opressão. Negar o universalismo quando ele sustenta as dominações e elimina a individualidade, usar do universalismo quando existe nele uma hipótese de alternativa e de recusa do individualismo. Recusar o universalismo quando a suposta igualdade descaracteriza e massifica o indivíduo, mas exigir a igualdade quando ela atribui a todos os sujeitos uma vivência mais digna e justa. Assim se procura a recuperação de uma ideia de *identidade*. É novamente sobre dualismos e não sobre posturas rígidas que se faz a resistência e a procura de uma condição mais humana.

3.2. Temáticas

3.2.1. A denúncia da uniformização

No capítulo anterior referimos brevemente que a crítica a uma sociedade cada vez mais acelerada estava irremediavelmente ligada à crítica da desumanização do indivíduo decorrente de uma rotina hegemonicamente mecanizada. A padronização de identidades não é um fenómeno recente, e já na época clássica existiam mitos que remetiam para a intolerância do ser humano relativamente ao seu semelhante. É o caso do mito grego de

Procrusto (que significa *esticador*), homem que convidava os viajantes a deitarem-se na sua cama de ferro: se estes fossem demasiado altos, amputava-lhes o excesso de comprimento; se fossem demasiado baixos, esticava-os até atingirem o comprimento da cama. Este mito, para além de dar nome a uma fórmula matemática, pode ser utilizado como metáfora representativa da imposição de padrões a que assistimos nas várias esferas da vida humana. Já no que toca à denúncia da uniformização mais decorrente do capitalismo e da lógica laboral, esta manifestava-se no começo dos anos 50, quando o francês Pierre Bearn escrevia “Au déboulé garçon pointe ton numéro/ Pour gagner ainsi le salaire/ D'un morne jour utilitaire/ Métro, boulot, bistro, mégots, dodo, zéro.” A expressão *métro, boulot, dodo* (metro, trabalho, dormir) viria a ser usada nas movimentações do Maio de 68 como crítica à monotonia e mecanização do quotidiano, na busca cega de um salário que apenas serviria para sobreviver e prosseguir na mesma rotina. Mais recentemente circulou, no contexto das teorias sobre o decrescimento, uma história da qual não se conhece o autor (creio), com o título “O executivo e o pescador”, que denunciava a sobreposição da obsessão neoliberal com o trabalho e com os bens que todos os cidadãos supostamente deveriam querer adquirir (carro, um alto cargo de chefia, uma grande casa, etc). A história conta como um executivo aborda um humilde pescador, dizendo pertencer a uma multinacional e estar disposto a aconselhá-lo no sentido de uma maior eficiência. Aí discorre sobre como o pescador poderia pescar durante mais horas, para ter mais peixe, fazer mais dinheiro, poder comprar um barco maior para pescar ainda mais peixe e poder ganhar ainda mais dinheiro, para depois, com muito dinheiro acumulado, poder desfrutar da paz, do silêncio da praia, da brisa marítima. A isto, o pescador responde prontamente: “Mas eu já posso desfrutar disso tudo!” Estes são exemplos de crítica à massificação dos gostos, comportamentos e modos de pensar, bem como à obsessão cega com a produtividade.

Joaquim Manuel Magalhães escreveu: “A monstruosidade mercantil da vida/ comerceia o que sou e o que faço,/ dia atrás de dia./ Quero gerir o que me destinam./ A global ladeira das revoltas/ é a revolução: a autonomia./ A prática das diferenças, a civilização” (MAGALHÃES 1981: 111-112). Mas em Portugal, dos poetas que já escrevem nos anos 70, e sem prejuízo de todos os outros, Alberto Pimenta é sem dúvida alguma aquele que desenvolve a mais acérrima e impiedosa crítica perante todas as lógicas de que falámos e continuaremos a falar ao longo deste estudo. É também um dos

que exprimem de modo mais irónico o cansaço perante a rotinização da vida humana. Podemos encontrar um exemplo na obra *Os entes e os contraentes* (1971): “compra um pão come o pão caga o pão/ compra um pão come o pão caga o pão/ compra um pão come o pão caga o pão/ [...] / não compra não come não caga morre” (PIMENTA 1990: 86). Mais tarde, já em 1977, em *Ascensão de dez gostos à boca*, escrevia:

hoje, dia 7: pais e mães de família vão trabalhar.
ao almoço vão almoçar, e à tarde,
tontos e tristes, vêm todos jantar.

amanhã, dia 8: pais e mães de família vão trabalhar.
ao almoço vão almoçar, e à tarde,
tontos e tristes, vêm todos jantar.

[...]

dia 16: pais e mães de família vão trabalhar.
ao almoço vão almoçar, e à tarde,
tontos e tristes, vêm todos jantar.

(*continua*)

(*idem*: 154)

A temática destes poemas é bastante clara, e tem tanto mais impacto quanto mais é reforçada pela forma, tão desoladora como a rotina dos dias, tão pobre (intencionalmente pobre) como o desconsolador efeito que esta tem no ser humano e no desmantelamento da sua complexidade. Alberto Pimenta denuncia, mais do que qualquer outro da sua geração, a rudeza dos dias de um ser humano que permite que a sua identidade gire em torno do trabalho e que o resto (história, memória, cultura, laços, vida) adquira um papel secundarizado.

De uma geração posterior, José Miguel Silva, de quem já fomos falando, escreve um poema sobre as supostas obrigações cívicas e morais do indivíduo (pagar impostos, separar o lixo, rezar, ter família, ser correto com os vizinhos), terminando da seguinte forma: “Já não me lembro se o médico/ me disse ser esta a receita indicada/ para salvar o mundo ou apenas/ ser feliz. Seja como for,/ não estou a ver resultado nenhum” (SILVA 2002: 28). Também em *Ulisses Já Não Mora Aqui*, podemos encontrar outro poema, intitulado “Faculdade”, no qual é descrito o modo como desde cedo se aprende a aceitar acriticamente a padronização de comportamentos, e de como até a universidade (que

devia na sua génese ensinar a questionar) contribui para esta aceitação: “O truque é não erguer/ as sobrelanceiras,/ colocar no cabeçalho/ um nome falso,/ sorrir a 100%” (*idem*: 14). O poema termina de forma pessimista, com o anúncio de uma realidade genericamente pior do que aquela que se imagina vir a alcançar com o seguimento da norma estabelecida: “Afias outro lápis/ aprendes a calar o que te dói.// Daqui a quatro anos já serás/ formado em miudezas/ de futuro gradeado e/ o mundo vai abrir-se, já o sabes,/ num esgoto cor de prata” (*ibidem*). A pretexto desta passagem da faculdade para o mundo do trabalho, é costume assistir-se a um discurso que associa a maturidade a uma aprendizagem de aceitação da realidade tal como elas é imposta. É a instauração da ideia de que a passagem da juventude para a idade adulta implica também, por norma, uma passagem de um estado natural de insubmissão para uma inevitável postura de aceitação. A este discurso, Manuel de Freitas, da mesma geração que José Miguel Silva, responde no poema “I don’t wanna grow up”: “Outros,/ mais metafóricos, casaram/ e tiveram filhos. São coisas que/ acontecem, exactas como um cancro./ [...] Mas/ o futuro continua a parecer-me/ um monstro de gravata/ que nenhum eufemismo salva” (FREITAS 2004: 11). Efetivamente, se onde se lê *futuro* deve ler-se *submissão* (apropriando-me da lógica de “Errata”¹), natural será que aqueles que não aprenderam a aceitar procurem um lugar em que seja possível fugir e ensaiar uma vida diferente. Talvez a poesia possa em parte ter esse papel de refúgio.

Em último caso, importa aqui pensar que os padrões a que o ser humano é agridado partem da intolerância e da criação pelo próprio ser humano de mecanismos de controlo do outro e, de modo ainda mais problemático, de si mesmo. Podendo ser aplicada a vários contextos, não deixa de se integrar aqui a citação de Plauto (na peça *Asinaria*) celebrizada por Thomas Hobbes (na célebre obra *De Cive*): *Homo homini lupus* (o homem é o lobo do homem). Sobre esta intolerância do homem pelo próprio homem, que faz com que o seu pior inimigo seja ele próprio, também Alberto Pimenta escreveu:

algo poderá causar maior ansiedade
que o facto de a todos (ou quase)
tudo o que é diferente causar ansiedade?

¹ Poema de Manuel de Freitas cuja estrutura usa, recorrentemente, o esquema “onde se lê x deve ler-se y”.

algo poderá causar maior contrariedade
que o facto de a todos (ou quase)
tudo o que é diferente causar contrariedade?

algo poderá causar maior animosidade
que o facto de a todos (ou quase)
tudo o que é diferente causar animosidade?

algo poderá causar maior hilaridade
que o facto de a todos (ou quase)
tudo o que é diferente causar hilaridade?

(PIMENTA 1990: 163)

3.2.2. A afirmação de identidades

Efetivamente, se a todos (ou quase) tudo o que foge aos padrões causa ansiedade, contrariedade, animosidade e hilaridade, eventualmente todos nos encontramos, num momento ou outro, no papel de julgador e de julgado, de discriminante e de discriminado, de dominante e de dominado. Sabemos que os modos de opressão ultrapassam em muito a esfera económica (apesar de poderem ser intensificados por ela) e que mesmo uma mulher burguesa é dominada do ponto de vista do género, bem como uma mulher negra é duplamente dominada pelo género e pela cor de pele. É por isso que, para além de criticar a uniformização, a poesia tem também o papel de reclamar o direito à singularidade. Assim, à negação de um modelo normativo de identidade junta-se a afirmação de identidades contra-hegemónicas.

Um poeta que se coloca, também neste tópico, num nível de marginalidade desviante é Al Berto, de quem falámos já no capítulo anterior. Para tal, faz uso de uma exploração do corpo no sentido do excesso e introduz um pouco por toda a sua poesia uma dimensão homoerótica. Em *História da Sexualidade*, Michel Foucault constata que, principalmente desde o século XIX, colocar o sexo na ordem do discurso, definindo os comportamentos normais e os desviantes, foi também uma estratégia essencial no que toca ao controlo do indivíduo e da população. Nesse caso, o combate a esse controlo faz-se também colocando-o na ordem do discurso poético. É George Bataille quem afirma:

Eroticism always entails a breaking down of established patterns, the patterns, I repeat, of the regulated social order basic to our discontinuous mode of existence as defined and separate individuals... (BATAILLE 1987: 18)

Se o erotismo por si só pode ser um modo de enfrentar o poder dominante por promover uma livre exposição do corpo e da sexualidade, o homoerotismo desafia ainda mais por pôr em causa a heteronormatividade. Não que o homoerotismo em si seja novo na poesia portuguesa, já que, no início do século XX, surgiam os exemplos de Judith Teixeira, António Botto e Raul Leal (“os artistas decadentes, os poetas de Sodoma”), cujos livros foram queimados pelo Governo Civil de Lisboa. Mas já no último quarto de século e num momento pós-1974, no qual a palavra *liberdade* estava definitivamente na ordem do dia, era ainda preciso alertar para o facto de, apesar de a ditadura ter caído, haver opressões que se mantinham intactas, como aquelas mais centradas nas identidades de género e sexuais. Assim, a poesia de Al Berto contribuiu para uma naturalização das vivências chamadas desviantes, através de uma exposição crua dos relacionamentos homoeróticos, entre pessoas do mesmo sexo, entre um homem mais velho e um mais novo e, neste sentido, para a recuperação do que existiu desde o começo da história mas foi em algum momento travado por uma sociedade gradualmente moralista e catolicizada. Esta exposição crua tem, mais do que a poesia de Botto (por exemplo), uma vertente muito ligada ao corpo no que ele tem de mais físico, ligada ao encontro dos corpos e do que daí se gera, surgindo com bastante frequência palavras como *suor*, *sangue*, *cuspo* e *esperma*:

o sumo dum fruto coagula nas
mãos. o suor dos corpos
abandonados ao sal cintila.
caminhamos há anos procurando os
alimentos que precisamos e a sede.
a cor que sobrepõe a cada um
destes dias.
não temos nome. dormimos no
mesmo leito de algas sabiamente
tecidas. somos a matéria
envenenada da noite e o cuspo dos
sexos. a água no incêndio nómada
dos corpos.

(AL BERTO 2009: 101)

Posteriormente, já nos anos 90, Ana Luísa Amaral torna-se uma das poetas portuguesas a mais se centrar nas questões de género e nas opressões daí derivadas.

Embora haja quem pense que o feminismo é já uma questão ultrapassada e desnecessária, a mulher não conseguiu ainda desamarrar-se do peso dos fortes constrangimentos que se estruturam numa sociedade patriarcal simbolicamente ainda muito forte e controladora. Do ponto de vista material, e mesmo estando algumas garantias contempladas na lei, está estudado que objetivamente as mulheres continuam a ter salários mais baixos do que os homens (para mesmas funções). Para além disso, assiste-se a uma acentuação do conservadorismo, munido de novos instrumentos, o que faz com que exista ainda um árduo caminho pejado de dominação encapotada e de opressões assimiladas e naturalizadas. Neste contexto, Ana Luísa Amaral configura uma poesia que, mais do que atribuir ao *eu* uma voz no feminino, atribui a essa voz um tom emancipatório e feminista. O seu primeiro livro de poesia, *Minha Senhora de Quê* (1990), comunica em vários momentos essa vontade de libertação e, no poema que dá nome ao livro, a autora denuncia: “dona de quê/ se na paisagem onde se projetam/ pequenas asas deslumbrantes folhas/ nem eu me projetei// [...]// dona de nada senhora nem/ de mim: imitações de medo/ os meus infernos” (AMARAL 1990: 59). O *eu* da poesia de Ana Luísa Amaral reivindica permanentemente um espaço fora da esfera doméstica a que está votada, “um espaço a sério/ ou terra de ninguém/ que não me chega/ o conquistado à custa/ de silêncios, armários/ e cebolas perturbantes” (*idem*: 7). No poema “Metamorfoses”, entre algumas referências ao conhecido conto da Gata Borralheira, o desejo é também o de fuga:

Faça-se luz
neste mundo profano
que é o meu gabinete
de trabalho:
uma despesa.

As outras dividiam-se
por sótãos,
eu movo-me em despesa
com presunto e arroz,
livros e detergentes.

Que a luz penetre
no meu sótão

mental
do espaço curto

E as folhas de papel
que embalo docemente
transformem o presunto
em carruagem!

(*Idem*: 31)

Neste poema, a mulher fechada simbolicamente na despensa (como a pantera de Rilke na jaula), recorre ao escape mental que parece advir da própria poesia, quer da leitura (os livros entre presunto, arroz e detergentes), quer do ato da escrita (as folhas de papel que devem ter o poder de transformar o presunto em carruagem). Neste curto e escuro espaço doméstico, a poesia parece ter a capacidade de iluminar, em todos os sentidos, a mente onde a liberdade ainda pode ser possível. Num registo maternal bastante presente na poesia de Ana Luísa Amaral, o sujeito feminino deseja para a sua filha uma vida em que a fantasia, o amor e o sonho sejam mais importantes do que essas tarefas quotidianas:

Se eu morrer
quero que a minha filha não se esqueça de mim
[...]
e que lhe ofereçam fantasia
mais que um horário certo
ou uma cama bem feita

Dêem-lhe amor e ver
dentro das coisas
sonhar com sóis azuis e céus brilhantes
em vez de lhe ensinarem contas de somar
e a descascar batatas.

(*idem*: 51)

Em 1993, Ana Luísa Amaral publica o seu segundo livro de poesia, *Coisas de Partir*, no qual faz um “Estudo sobre a liberdade” [“Emancipou-se/ o meu polegar,/ quer os seus medos/ próprios// Mas preso/ à minha mão/ - como voar?” (AMARAL 1993: 59)], discute as “Reais ausências” da História onde a mulher é geralmente colocada num papel

secundário, com o mote “não há rainhas, não” (*idem*: 61), e reforça uma saída da mulher da esfera doméstica e reivindicação do espaço público antes maioritariamente ocupado por homens e onde ainda hoje as mulheres estão colocadas numa posição desigual. No poema “Lugares Comuns”, a mesma mulher que na obra anterior assumia destemidamente “sou só eu lonely me/ só quero um chá/ mais nada/ e mais ninguém” (AMARAL 1990: 35), entra num “café manhoso” de Londres e desabafa um irritado cansaço:

[...] e o homem
que me serviu disse: There you are, love.
Apeteceu-me responder: I’m not your bloody love ou
Go to hell ou qualquer coisa assim [...]

E quando me ia levantar, a mulher sorriu
como quem diz That’s it

e olhou assim à sua volta para o presunto
e os ovos e os homens todos a comer
e eu senti-me mais forte, não sei porquê,
mas senti-me mais forte
e pensei que afinal não interessa Londres ou nós,
que em toda a parte
as mesmas coisas são.

(AMARAL 1993: 63)

Neste poema manifesta-se, para além da reivindicação do espaço público, uma percepção de que, tal como observava Eagleton, é possível que indivíduos de comunidades diferentes se sintam vítimas de uma mesma opressão e possam tirar daí um sentimento de identificação com o outro, de comunidade assente no combate a uma discriminação, mesmo que transnacional. Tal como é possível que dessa consciência surja, mesmo que sem explicação, um sentimento de força e empoderamento.

Al Berto e Ana Luísa Amaral são dois exemplos de poetas que tematizaram a exigência simultânea do direito à diferença e à igualdade, do direito a não ser enquadrado na norma e a ser igualmente sujeito com dignidade. Para além das temáticas, importa

saber que estratégias formais se pode encontrar na poesia que também participem nesta batalha pelo indivíduo.

3.3. Estratégias

3.3.1. Processos de subjetivação

Já anteriormente propusemos que um certo desacelerar da poesia a partir dos anos 70 poderia reposicioná-la perante o paradigma modernista do elogio da velocidade. O que propomos agora é que, em alguns casos, existem também alterações relativamente ao sujeito da poesia. Como abordámos resumidamente no primeiro capítulo, a década de 60 caracteriza-se por um intenso trabalho sobre a forma e sobre o espaço que há na poesia para a criação de outras realidades, e este trabalho consciente de intensificação e evidenciação do vazio e da ausência está também intimamente ligado a uma prática moderna de instabilização das figurações autorais. Em *Teoria do Fantasma*, Fernando Guerreiro refere que “o poema [...] produz o seu outro, o autor, seja ele um duplo ou um fantasma” (GUERREIRO 2011: 1). Nesta afirmação, destaca-se o pressuposto de que é o poema quem produz o autor textual (que não se confunde com o autor empírico), e que esse autor é um *outro*, acepção que teve como um dos seus pontos de partida a famosa frase de Rimbaud: *Je est un autre* (Eu é um outro), embora esta aponte acima de tudo para o processo de dessubjectivação operado na poesia.

O devir outro autoral imagina e dá a imaginar outras «formas de vida», produz «mundos possíveis» que se nos podem apresentar como se fossem simultâneos no tempo e guardam, entretanto, a sua alteridade histórica. Esta alteridade diz a assimetria, a diferença e o diferimento entre escrita e leitura, que entretanto não constituem uma absoluta separação, antes dão a pensar a unidade contingente do que é diferente ou distinto, ou a ida ao encontro do encontro com outrem. (GUSMÃO 2010: 186)

O duplo de que fala Guerreiro associa-se a uma ideia de alterização (que nos explica Manuel Gusmão), muito presente no Modernismo, por exemplo em Mário de Sá-Carneiro (“Eu não sou eu nem sou o outro/ sou qualquer coisa de intermédio”) e principalmente em Fernando Pessoa (“O poeta é um fingidor”), que recusa a criação biografista e cria um processo de estranhamento. Deparamo-nos, por outro lado, com a ideia da *morte do autor* (introduzida por Roland Barthes em 1968; cf. BARTHES 2004), dado que, criticamente, apenas o autor projetado pelo poema e cuja única identidade é o poema pode ser objeto de leitura. Este autor, tal como a imagem, não existe antes do poema numa visão

cronologista, mas *quando* o poema (se é que existe neste um tempo definível). Como um reflexo no espelho, a imagem do autor não se materializa nem tem desejo de ser mais do que hipótese de si mesmo, não é uma aceção mas sempre um devir, algo (um algo metamorfoseável) que é evocado sempre de forma diferente, sempre com a aparição de um *outro*, e sempre no paradoxo da impossibilidade da sua existência. Mais recentemente, um dos principais cultores desta dessubjetivação foi o poeta português Herberto Helder que, para impedir uma identificação ou fixação de sujeito, se munia de várias ferramentas de construção, como a rara utilização da primeira pessoa, a alternância súbita de pessoa verbal, e a agramaticalidade e a desregulação da linguagem. E todavia, até mesmo Herberto Helder tem vindo a escrever cada vez mais uma poesia na primeira pessoa que admite a identificação de biografemas e nexos entre o sujeito poético e uma figuração autoral. Escusado será acrescentar que, mesmo nestes casos, uma figuração autoral não se substitui ao autor empírico. São conceitos diferentes que funcionam a níveis diferentes.

A partir da década de 70, a generalidade da poesia adota algumas estratégias de reposicionamento relativamente ao paradigma de instabilização do sujeito, nem sempre no sentido da inversão, mas certamente, no mínimo, no contexto do diálogo e do jogo. Os novos processos de subjetivação surgem também no contexto do ensejo de “voltar ao real” de que falávamos no primeiro capítulo. Assim, se na década de 60 o *eu* surgia como uma categoria gramatical abstracta e impessoal, a partir da década de 70 começa a adquirir cada vez mais uma identidade, através de algumas estratégias que tentaremos aqui compreender.

Manuel António Pina, que publicou o seu primeiro livro de poesia em 1974 (livro que empresta parte do título a esta dissertação), afigura-se como um dos maiores herdeiros de Pessoa no que toca aos processos de fragmentação do *eu*. É constante na sua poesia, aliada às temáticas da morte e da infância, a dicotomia entre o *eu* e o *outro*, em processos de sucessivo afastamento e aproximação. O eu confronta-se permanentemente com a memória de si, de um si que se torna um outro, em constante multiplicação de identidades, mas sempre com uma porta aberta na possibilidade de regressar. É como um regresso à infância, aquela que “só se tem quando se perde, porque as crianças estão perto de mais da infância para se aperceberem dela” (PINA 2011: s.p.). Mais interessante é que, como parte da herança pessoana, surge no imaginário poético de Pina a dimensão da heteronímia, embora com uma certa variante paródica. Sobre isto, penso que podemos afirmar que Manuel António Pina foi um inventor de anti-heterónimos, como *Clóvis da*

Silva e Billy the Kid de Mota de Pina, na medida em que estes não possuem uma vocação dignificante, como o anti-herói não possui a vocação heróica. Com *anti-* não pretendo afirmar que são o contrário do heterónimo, pois não deixam de ser autores fictícios com identidade própria, mas são como uma variante deste, mais irónica e distorcida. Veja-se, a título de exemplo, a biografia que Pina dedica a Clóvis da Silva:

Nenhuma morte foi mais pequena do que (1966) a de Clóvis da Silva. Estava a coçar o cu quando um camião de fruta lhe passou por cima. Não teve tempo de dizer uma palavra, ele que poderia ter dito, se se lembrasse, algumas das coisas mais importantes deste século. Nem uma simples denúncia, um tropesto, um dos maiores revolvitados de sempre! Muito sobre uma sapateira de peões, um espírito estulturalmente desobediente! A morte surpreendeu-o a caminho de um grande projecto literário, definitivamente prejudicado. De Clóvis se diz que um dia, entramigos, afirmara: “A literatura morreu. Eu e o Flávio lhe faremos o emperro”. Aqui se reúnem alguns poemas de Clóvis (é dedicado a Plágio dos Fazeres o poema “Van Gogh Mondrian”), datados de 1965 e 1966, os poucos que foi possível salvar da destruição a que a irmã procedeu nas suas roubas e babéis [...] (PINA 2013: 32)

Esta espécie de parodização da heteronímia não vai contra a poética pessoana, é mais uma apropriação que atribui a estes pseudoautores uma identidade mais realista, mais humana, com uma vocação quase tragicómica, num percurso de uma atribuição crescentemente identitária. Pouco antes da sua morte, em 2011, Manuel António Pina afirmava numa entrevista feita por Luís Miguel Queirós: “Devo no entanto observar, em defesa da honra do “Eu” na minha poesia, que ele, o “Eu”, tem andado um pouco mais estável nos últimos livros. Provavelmente, mas que sei eu?, por cansaço” (PINA 2011: s.p.).

Na poesia das últimas décadas, começam a surgir também com frequência várias referências aos autores nos próprios poemas, em alusões biográficas mais ou menos claras, sempre no contexto do jogo de identidades. Existem casos radicais em que surge claramente o nome do autor, como em “Errata”, de Manuel de Freitas – “Onde se lê *Manuel de Freitas* deve ser/ com certeza um sítio muito triste” (FREITAS 2007: 38) – ou no título de “Autobiografia Sumária de Adília Lopes” – curto poema de apenas três versos: “Os meus gatos/ gostam de brincar/ com as minhas baratas” (LOPES 1987: 17). Também é Adília quem escreve “tenho 32 anos/ nunca fui a um enterro/ e também nunca fui/ ao Algarve/ (...) / Nasci em Portugal/ não me chamo Adília” (LOPES 1997: 13-14), numa referência direta que acaba por se negar a si própria, num revelar de identidade que

joga com a sua própria contradição. Já antes Fernando Assis Pacheco tinha feito o mesmo jogo, falando de “um tal Fernando Assis Pacheco”, como se de um irmão se tratasse: “Vivo com ele há anos suficientes/ para poder dizer que o reconheceria/ num dia de Novembro no meio da bruma/ é como uma pessoa de família/ [...] não invento nada vi-o crescer comigo// chorava então desabaladamente/ e eu com ele sentindo-nos perdidos” (PACHECO 2006). Aqui seria caso para dizer que *eu é um outro* não porque a única identidade do *eu* é ser outro, mas porque a identidade do próprio autor é no poema apresentada como se de outro se tratasse. Provavelmente esta será mais uma consequência retórica da perda da autoridade do autor que anteriormente analisámos. O sujeito do enunciado, que tem mais poder por se encontrar dentro do texto, assume o protagonismo de falar do outro, do autor empírico que perdeu a voz autoral. Mas afinal afirma-se claramente a presença do autor nos poemas, ou recusa-se simultaneamente? Teremos regressado a uma poesia de carácter biografista, ou isso já não faz sentido? Temos vindo a perceber que esta poesia nunca regressa nem recusa, mas que adota mais a postura de se reposicionar perante determinadas acções do passado. Nesse sentido, já não é a primeira vez que nos deparamos ao longo deste trabalho com paradigmas ambivalentes que, em vez de afirmarem uma forma fixa de estar, enveredam pelo jogo e pela mistura de contratos. No que toca ao sujeito da poesia, às projeções autorais e às referências biografistas, penso que existe aqui um jogo entre dois contratos. Por um lado, deparamo-nos com o seguimento de um contrato que se encontra de certa forma ligado a toda a poesia (ao lirismo) e que se prende com a ficção do sujeito. A partilha de uma experiência, por muito concreta que seja, adquire sempre uma dimensão ficcional quando colocada na voz de um sujeito poético, por muito que essa experiência possa partir numa primeira instância da realidade do poeta. Já Fernando Pessoa escrevia (ambivalentemente) que “o poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente” (PESSOA 1995: 14). Desta ficcionalização surge naturalmente uma dimensão de estranhamento, aquela que para Chklovski devia ser a finalidade da arte. Por outro lado – e aqui entra a novidade –, em constante dialética com o primeiro contrato surge uma espécie de contrato semi-biográfico, que pode ser ligado à noção de *biografema*. Sobre este conceito criado por Roland Barthes, o próprio autor escreve em *Câmara Clara* (1980):

[...] Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. (BARTHES 2006: 51)

É importante para a compreensão do alcance do conceito de Barthes a comparação que o próprio faz com a fotografia. O biografema – em vez de explícito, geral e clarificador (como a História ou a biografia) – será assente no fragmento, no detalhe, no *zoom* a particularidades que sugerem mais do que clarificam, e que deixam sempre tanta dúvida quanta possibilidade de suposição. Mesmo com um carácter dúbio, este contrato gera (a par do estranhamento) um reconhecimento na receção, seja ele mais assente em informações biográficas (presentes, por exemplo, em entrevistas), ou numa certa crença na coerência interna de referências na própria poesia do autor (como repetição de nomes, bares, ruas, rotinas, etc). O jogo entre estes dois contratos (o da ficção autoral e o do biografema) gera uma *indecidibilidade* (conceito de Derrida) bastante condicente com o momento em que esta poesia é escrita. Sobre esta noção, Carlos Ceia avança:

[...] a indecidibilidade pode ser entendida como uma forma de resistência aos critérios de verdade ou à ideia de validade subjectiva de um juízo crítico. A pretensão de a crítica literária necessitar de um critério de verdade para ser válida poderá ser contraproducente ao facto de o dogmatismo não fazer sentido numa era pós-estruturalista dominada pela instabilidade, pela indecidibilidade, pela indeterminação, pelo inacabamento e pela disseminação. (CEIA s.d.)

A indecidibilidade não é por isso um estado fixo, mas esse jogo que se coaduna com uma forma de estar na poesia que pretende mais fazer supor do que afirmar. O sujeito poético transmite informações vivenciais que por vezes podem fazer crer numa relação biografista com o autor, nem sempre se confirmando a sua veracidade (por não haver hipótese ou por se comprovar o contrário). José Miguel Silva trabalha esta relação entre a poesia e a biografia, escrevendo sobre a sua musa: “Não admira/ que muitas vezes a traia/ com a Helena, com o *bourbon*/ dos amigos, com o voo violeta/ do jacarandá no largo do Viriato” (SILVA 2002: 24). Luís Quintais introduz entre os seus poemas a tradução de um poema de Weldon Kees que inicia com: “Ao olhar os olhos da minha filha, leio/ Sob a inocência da carne da manhã/ Escondidas, alusões de morte em que não reparo” – terminando com o verso “Eu não tenho filha. Não desejo nenhuma” (QUINTAIS 2006: 54), e fazendo com que dentro do próprio poema se construa e se desfça o nexo biografista. Em *Minha Senhora de Quê*, no poema “A verdade histórica”, também Ana Luísa Amaral joga com esta relação, escrevendo “a minha filha partiu uma tigela/ na cozinha./ E eu que me apetecia escrever/ sobre o evento,/ tive que pôr de lado inspiração e lápis,/ pegar numa vassoura e varrer/ a cozinha” (AMARAL 1990: 36). Este poema é reforçadamente orientado para a crença na relação biografista, por o sujeito poético surgir como aquele (ou aquela) que escreve os poemas, referindo-se à filha que

surge como personagem um pouco por toda a poesia de Ana Luísa Amaral. Em 2011, todavia, a poeta diria numa entrevista ao jornal *Público*: “Mas nem tudo o que está nos poemas é verdade. Num poema digo que a minha filha partiu uma tigela na cozinha, e ela nunca partiu uma tigela na cozinha” (AMARAL 2011). Percebe-se assim como é que esta poesia não estabelece um contrato claramente biografista mas também não recusa completamente o jogo biográfico, misturando estranhamento e reconhecimento e gerando um nexos autoral que sem dúvida contribui para uma singularização da experiência humana, sejam as referências efetivamente biográficas ou não. E, na verdade, o que importa não é tanto a realidade ser toda, parte ou nenhuma, o que importa é apenas a possibilidade de o ser. Efetivamente, seja maior ou menor a vontade do leitor de confirmar a relação dessas referências com a biografia do autor, este contrato gera sempre uma relação de proximidade que, para além de atribuir à poesia um caráter mais intimista, parece tentar resgatar um pouco da dignidade perdida do autor, bem como um laço entre este e aquele que lê os seus poemas.

3.3.2. Resistência na primeira pessoa

Estas estratégias de subjetivação de que falámos, e todas as formas de resistência à massificação das identidades, fazem com que a poesia a partir dos anos 70 recupere um lirismo mais figurativo, intimista e confessional. Se na década de 60 se procurava uma poética de tensão verbal, na década seguinte sente-se a necessidade de recuperar uma tensão emocional introduzida, como já referimos, por uma comunicação mais intensa da experiência vivencial na primeira pessoa que, por sua vez, proporciona também um maior contacto com o leitor numa procura do espírito de comunidade em parte perdido. Por outro lado, esta questão transporta-nos de novo para o debate comprometimento *versus* autonomia (no qual algures se insere o conceito de *autonomia porosa* – cf. *supra*: 20), que se relaciona com a dialética indivíduo/coletivo. A questão que se coloca é: será uma poesia centrada na emoção do indivíduo menos capaz de resistir do que uma poesia que pretende exprimir a massa emocional de um coletivo (como a do neorrealismo)? É mesmo sobre estes dualismos que discorre Theodor Adorno em *Poesia Lírica e Sociedade*, desmontando alguns lugares comuns e procurando novamente demonstrar como, por vezes, a poesia aparentemente menos revolucionária é a mais corrosiva para as bases do socialmente estabelecido.

Sentis a poesia lírica como um elemento de oposição à sociedade, de natureza totalmente individual. [...] Contudo, esta exigência em relação à poesia lírica, a reivindicação da palavra inviolada, é, em si mesma, de natureza social. Ela contém em si o protesto contra uma situação que cada indivíduo vive como hostil e alheia, fria e opressora, e é pela negativa que essa situação se inscreve na composição poética: quanto mais pesada é a sua carga, maior a intransigência com que o poema lhe resiste [...]. Em protesto contra essa realidade, o poema exprime o sonho de um mundo onde a vida fosse diferente. (ADORNO 2003: 8-9)

Adorno defende, em primeiro lugar, que a partilha da experiência vivencial (por vezes hostil) de cada indivíduo empresta, como um átomo, mais força à reivindicação coletiva de uma melhor sociedade. Em segundo, e no seguimento da sua posição sobre o *commitment*, o autor defende que o poema seja, mais do que uma voz de protesto, um espaço de ensaio de uma vida mais justa, “o sonho de um mundo onde a vida fosse diferente”. Tal só será possível com uma maior exigência na partilha. Em terceiro, reforça que indivíduo e sociedade não funcionam como opostos, mas como dimensões que nunca surgem uma sem a outra intimamente ligada.

Mas a filosofia – novamente a de Hegel – reconhece a tese especulativa, segundo a qual o indivíduo é mediado pelo universal e vice-versa. O que, neste ponto, quer dizer é que a resistência contra a pressão social não é algo de absolutamente individual, mas que nela se encontram artisticamente ativas, atravessando o indivíduo e a sua espontaneidade, forças objetivas que impelem uma situação social limitada e limitadora a superar-se no sentido da dignidade humana; forças essas que integram uma configuração abrangente e de modo algum se restringem a um rígido individualismo em cega oposição à sociedade. (*idem*: 13)

Sai reforçada a ideia de que individualidade não significa individualismo, e que o reclamar de um espaço individual na sociedade não se traduz obrigatoriamente em narcisismo, mas na partilha do testemunho pessoal de quem pouco mais tem que a sua história. E que esta partilha da experiência humana individual carrega consigo a energia avassaladora do conjunto das reclamações daqueles que não tiveram o direito de falar.

Os outros, porém, que não só se situam como estranhos perante a perturbação do sujeito poético, como se fossem objetos – mas que foram efetivamente rebaixados a objeto da história, na aceção mais literal da palavra – esses outros seres têm tanto ou mais direito a buscar tentativamente as sonoridades onde se enlaçam a dor e o sonho. [...] Todas as manifestações individuais de poesia lírica têm origem numa corrente subterrânea coletiva. (*idem*: 16-17)

Penso que, quando se refere singelamente às “sonoridades onde se enlaçam a dor e o sonho”, Adorno acaba por descrever toda a poesia e mostrar como toda ela é uma forma de resistência, na medida em que simultaneamente regista a dor da realidade (a “prova de vida” de que falava Vasco Graça Moura – cf. supra: 45) e o sonho de que ela fosse diferente. Rui Lage afirma, na resposta ao inquérito da LyraCompoetics, que a poesia resiste “quando, com os seus parcos meios, com a sua pobreza, procura resgatar o outro ao esquecimento e ao nada” (LAGE 2012: s.p.). Sabemos que, no que concerne a esta poesia, o termo *resgatar* está sempre presente mas é sempre ingrato, na medida em que exprime simultaneamente uma vontade de ter o que se assume que está já perdido. Ainda assim, a poesia *procura* sempre, é uma permanente busca que empreende sempre um exercício de memória e de registo (como a fotografia na História), resistindo contra o esquecimento, pelo direito a existir (e a persistir) humana e dignamente.

4. O resgate da linguagem

“Quando eu uso uma palavra”, disse Humpty Dumpty num tom bastante desdenhoso, “ela significa exatamente o que quero que signifique: nem mais nem menos.”

“A questão é”, disse Alice, “se se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes.”

“A questão”, disse Humpty Dumpty, “é saber quem manda - só isto. (Lewis Carrol)

Com fúria e raiva acuso o demagogo
Que se promove à sombra da palavra
E da palavra faz poder e jogo
E transforma as palavras em moeda
Como se fez com o trigo e com a terra.
(Sophia de Mello Breyner)

Não consentir na humilhação da linguagem: ela não faz tão pouco ruído quanto o silêncio imposto impõe; o poema é o que estende ao máximo de comum.
(Manuel Gusmão)

4.1. Fábrica de consentimento

[...] nos nossos dias, as regiões onde a grelha [de permissão de uso da linguagem] é mais cerrada, onde as casas negras se multiplicam, são as regiões da sexualidade e da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns dos seus mais temíveis poderes. (FOUCAULT 2005: 10)

Em *Ordem do Discurso* (1970), Michel Foucault constata aquilo de que todos desconfiamos: que há campos, como a sexualidade e a política (que não por acaso andam de mãos dadas), nos quais o discurso se configura de maneira especialmente parcial, tornando-se temível, perigoso (em vários sentidos). O discurso é particularmente perigoso quando controlado pelo poder dominante para restringir, na medida em que pode ameaçar a dimensão democrática das sociedades; e perigoso para o poder, quando apropriado

numa atitude de resistência, porque se afigura como uma das maiores armas para combater a sua sustentação. É esta última ameaça que convém neutralizar e esconjurar, através de algumas ferramentas que permitem ao poder dominante controlar a produção de discurso e esquivar-se, assim, do campo de batalha que nele se pode abrir. Para além disso, mais que neutralizar o discurso dissidente, é também importante difundir um discurso *standard* que imponha um senso comum dominante. Para o filósofo italiano Antonio Gramsci (*Cartas do Cárcere*, 1926-1937), o senso comum é a expressão de uma postura passiva na qual cada indivíduo se limita a adotar acriticamente o discurso, o comportamento, o modo de pensar que predomina na sociedade (cf. GRAMSCI 1966). O senso comum é a expressão da adaptação, da resignação, e incorpora elementos de verdade que dissolve num esquema ideológico impregnado de conformismo e aceitação. Assim, o senso comum é definido pelo poder dominante, mas expande a sua influência a todos os meios, tendo inclusive o poder de baralhar os interesses de um grupo e colocar, por exemplo, pobres contra pobres (veja-se o exemplo do RSI em Portugal). O senso comum é inimigo das ideias porque leva o indivíduo (qualquer que ele seja) a enquadrar o seu pensamento num molde pré-concebido e alheio. E afasta-se tanto mais das ideias quanto mais serve para as substituir, e quanto mais serve o propósito de sustentar paradigmas que de outro modo não têm sustentação. Veja-se o que dizem Stuart Hall e Allan O'Shea acerca do senso comum em contexto de neoliberalismo:

When politicians try to win consent or mobilise support for their policies, they frequently assert that these are endorsed by 'hard-working families up and down the country'. Their policies cannot be impractical, unreasonable or extreme, they imply, because they are solidly in the groove of popular thinking – 'what everybody knows', takes-for-granted and agrees with – the folk wisdom of the age. This claim by the politicians, if correct, confers on their policies popular legitimacy. (HALL e O'SHEA 2013: 1)

A forma como o discurso é usado serve, portanto, para sustentar e conferir legitimidade e solidez a paradigmas cuja base ideológica começa a tremer. No artigo de Cornelia Gräbner e David Wood de que anteriormente falámos, os autores também observam:

Since the crisis of 2008, it has become ever more necessary for neoliberalism's proponents to maintain the appearance of its overall coherence and effectiveness. Ideology is indispensable for this. Other actors—not politicians—have to step in and provide the justification for the continuity of neoliberal politics. This justification draws on the previous 'construction of

consent', as harvey calls it, and this draws increasingly on the pretension that 'there is no alternative'. Culture in the widest sense plays a part in translating the ideological points outlined by harvey into more generalized assumptions, discursive figures, and commonly held beliefs. (GRABNER e WOOD 2010: 4)

No artigo "If you are so smart, why are you under surveillance?", Chris Lorenz (2012) explora a evolução das universidades e a subversão das suas lógicas no contexto neoliberal, fazendo a análise (como já antes fizemos) de que também estas instituições, que deveriam promover o espírito crítico, servem cada vez mais para promover a reprodução do discurso dominante. E que também o discurso em torno da universidade e da sua finalidade se foi alterando e está hoje perfeitamente integrado no contexto no qual se insere. Lorenz define o discurso do *New Public Management* como *orwelliano*, no sentido em que, como acontece na novela distópica *1984*, ele tem a habilidade de subverter para o seu oposto o sentido de palavras como *qualidade*, *transparência* e *profissionalismo*. Alterado o sentido, os vocábulos permanecem os mesmos, pelo que aparentemente também se mantém a carga positiva a eles ligada. Esta estratégia torna de certa forma ingrata a tarefa de combate a estas palavras (ou ao que elas representam) porque nos são apresentadas com uma positividade eufemística que ridiculariza quem a elas se opõe. Veja-se o exemplo paradigmático do termo *empreendedorismo*, que, em Portugal (mas não só), ocupa uma percentagem cada vez mais alargada dos colóquios, conferências, planos governamentais, cursos, formações, e outros acontecimentos semelhantes. Não que a palavra por si só carregue alguma carga negativa ou que seja negativo ser-se empreendedor (no que isso significa de mais elementar). O que importará criticar é como apenas nesta palavra consegue apoiar-se toda uma narrativa recente de que não existe desemprego mas sim indivíduos pouco empreendedores. E esta subversão do significado das palavras é uma estratégia difícil de combater. Com efeito, onde está o mal em ser-se empreendedor? – poder-se-ia perguntar. O mal estará tão-somente no facto de esta palavra com cada vez menos consistência material ocupar todo o espaço mediático dentro do qual se poderiam discutir questões estruturais. E o mesmo se pode dizer em relação a tantos outros termos. Daniel Oliveira denunciou alguns deles num artigo no jornal *Expresso*, fazendo também ele a associação a Orwell e à obra *1984*:

Já se sabe que a política nacional está tomada pela *novilíngua*. É-se "requalificado" em vez de se ser despedido, há "ajustamentos" em vez de cortes e o "irrevogável" é apenas um argumento para a negociação de lugares. Não é de hoje nem é de cá. Nestes tempos em que

os "colaboradores" são "dispensados" em "reestruturações", a forma mais eficaz de mudar a realidade é, como sempre foi, renomeá-la. (OLIVEIRA 2014: s.p.)

Também Rosa Maria Martelo, no artigo “Questões de Vocabulário”, alerta:

Ou seja, o neoliberalismo diz-nos (e repete-nos) que vivemos sempre entre o risco e a competitividade, num mundo onde apenas triunfam os que são guiados por objetivos com os de otimizar a produtividade, a qualidade, a eficiência. Assim, deveremos ser empreendedores, capazes de flexibilidade [...]. (MARTELO 2013: 6)

Sobre os constantes reajustamentos discursivos do discurso político, Rosa Maria Martelo também comenta que “surpreendentemente, os protagonistas deste esvaziamento do sentido equilibram-se entre dizeres e desdizeres, num exercício de palinódia tão miserável quanto eficaz para a sua sobrevivência mediática” (MARTELO 2011a: 2). Essencial para esta sobrevivência nos dias que correm é o papel dos media, como adverte permanentemente Noam Chomsky, linguista e um dos mais lúcidos comentadores políticos norte-americanos da atualidade. Também o sociólogo Pierre Bourdieu escreveu sobre a manipulação dos meios de comunicação de massas em *Sobre a Televisão*, obra que desmantela todas as estratégias de manipulação da opinião pública nas suas várias frentes. Bourdieu tenta provar que a televisão, que deveria ser um instrumento de registo e passagem de informação acerca da realidade, é cada vez mais ela mesma um instrumento de geração de realidade. Se a ordem devia ser a televisão refletir um paradigma ou acontecimento, a inversão desta relação leva a que a realidade reflita um paradigma imposto previamente através da televisão. A televisão deixa, assim, de ser um meio de comunicação, para passar a ser um meio de mera imposição.

Quando emitimos uma “ideia feita” é como se não faltasse nada; o problema está resolvido. A comunicação é instantânea, porque, em certo sentido, não existe. Ou é apenas aparente. A troca de lugares-comuns é uma comunicação sem outro conteúdo para lá do próprio facto da comunicação. Os “lugares-comuns” que desempenham um papel enorme na conversação quotidiana têm a virtude de toda a gente os poder aceitar e aceitar imediatamente: pela sua banalidade, são comuns ao emissor e ao recetor. No pólo oposto, o pensamento é, por definição, subversivo: tem de começar por desmontar as “ideias feitas” e tem de passar em seguida a demonstrar. (BOURDIEU 1997: 25)

Bourdieu analisa desde expressões faciais ao papel dos moderadores de debates, introduzindo a ideia de debates falsamente verdadeiros, debates que só o são na fachada

porque têm geralmente como participantes pessoas que “vemos logo que são compadres. São pessoas que se conhecem, que almoçam juntas, jantam juntas” (*idem*: 27). Esta realidade não será muito díspar daquela vivida em Portugal, onde existem programas como Prós e Contras (por muitos chamado Prós e Prós), onde na maioria das vezes não estão representadas outras formas de pensar. Por outro lado, das poucas vezes em que se juntam ao debate pessoas com opiniões dissidentes, essas pessoas não são “profissionais da palavra e do estúdio” e encontram-se, por isso, em posição de perfeita desigualdade. Percebemos, assim, que a dominação e a imposição de ideias faz-se hoje em grande parte sobre o domínio do discurso.

Aqueles a que chamei os fast-thinkers, os especialistas do pensamento descartável, são o que os profissionais chamam “os bons clientes”. São pessoas que se pode convidar, porque se sabe que comporão bem as coisas, que não criarão dificuldades, não arranjarão complicações, e além disso falam abundantemente, sem problemas. Há um universo de bons clientes que são como peixes na água e depois há outros que são como peixes fora de água. (*idem*: 33)

Mais recentemente, no contexto dos textos de apoio ao Kilburn Manifesto (2013), Doreen Massey escreve sobre os *vocabulários da economia*. No seu texto, a autora assume que as definições neoliberais em torno de algumas palavras (como *produção, consumo, trabalho, capital, riqueza*) sustentam uma forma de senso comum “about the way the economic world ‘naturally’ is and must remain” (MASSEY 2013: 5-6). Assim sendo, não só é veiculada uma postura ideológica de olhar a economia e a sociedade, como ela é apresentada como a única via, a única natural e inevitável, a única com real legitimidade, pensada por indivíduos sérios e com formação que são os únicos realmente especializados para falar e gerar conclusões acerca da realidade económica.

There is, within the academy itself, the pretension on the part of neoclassical economics to be a natural, or physical, science, rather than a social science. The degree to which these ideas, this ideological scaffolding, currently infuse the hegemonic common sense is astonishing. The assumption that markets are natural is so deeply rooted in the structure of thought, certainly here in Europe, that even the fact that it is an assumption seems to have been lost to view. This is real hegemony. And it has effects. It removes ‘the economic’ from the sphere of political and ideological contestation. It turns it into a matter for experts and technocrats. It removes the economy from democratic control. (*idem*: 16)

Assim, as palavras exprimem cada vez menos uma possibilidade e cada vez mais uma suposta realidade imutável, já não nos dizem “a realidade pode/poderia ser assim”

mas “é assim que a realidade é e continuará a ser”, seja isso uma realidade objetiva ou não. O poder dominante consegue de forma engenhosa deslocar a linguagem, retirar-lhe a sua potencialidade *crítica*, deslocar o discurso da possibilidade de debate, e coloca-lo num patamar naturalizado e descontextualizado onde supostamente não há debate possível. Em torno deste paradigma, Harry G. Frankfurt desenvolve o conceito de *bullshit* (traduzido para português como *treta*), calão já existente do qual o autor se apropria:

Someone who lies and someone who tells the truth are playing on opposite sides, so to speak, in the same game. Each responds to the facts as he understands them, although the response of the one is guided by the authority of the truth, while the response of the other defies that authority and refuses to meet its demands. The bullshitter ignores these demands altogether. He does not reject the authority of the truth, as the liar does, and oppose himself to it. He pays no attention to it at all. By virtue of this, bullshit is a greater enemy of the truth than lies are. (FRANKFURT 2005: 60-61)

O *bullshiting* (se podemos falar nestes termos) é como uma forma de totalitarismo, porque foge à guerra produzida pela linguagem, é um jogo desigual, que se esquia ao debate, e que se impõe por si mesmo, fora de qualquer lógica, através de mecanismos desonestos. É uma forma desleal de usar a linguagem, porque a instrumentaliza para se impor hegemonicamente sem critério, e é por isso mesmo uma estratégia bastante mais perigosa e também mais difícil de combater. Talvez a poesia possa surgir como uma das maiores armas (e ainda assim pequena) para inverter este paradigma.

4.2. Poesia como dissentimento

Assim sendo, surge o terceiro (ou, no fundo, o único) combate da poesia de que falaremos neste trabalho: o *combate pelas palavras*, como lhe chamou José Pacheco Pereira (PEREIRA 2013: s.p.), o combate que procura resgatar a linguagem a esse uso mecânico e opressivo que, em vez de usar a sua natural potencialidade criadora, a usa para restringir e controlar. Como vimos, o *bullshit* é uma forma de dominação na medida em que não permite um justo debate, não se baseia em ideias, assentando essencialmente na sua própria divulgação e perpetuação. O objectivo do *bullshit* não é ganhar um combate sobre outro ponto de vista, é prevalecer acima de qualquer hipótese de combate, é ter de tal forma difundido a ideia da sua inevitabilidade que não haja espaço para mais enunciados. Assim, aplicando e dando agora uma base ao que se falava em *Sociedade do Cansaço*, a imposição de formas de pensar, falar e agir não se faz negativamente, através

de um sistema de controlo repressivo, mas faz-se através de um excesso de positividade sustentado principalmente na ideia de consenso como sendo desejável acima de tudo. Quando, na verdade, o discurso do consenso exacerbado, disfarçado de pacifista, é antidemocrático porque elimina qualquer possibilidade de oposição.

Proponho neste capítulo que uma das tarefas da poesia contemporânea (e de toda a poesia) é recuperar a carga benéfica da ideia de confronto, trazendo a linguagem de novo para o campo de batalha, através essencialmente do trabalho poético que se faz, sobretudo, sobre a ideia de *dissentimento*. Dissentimento será, como o próprio termo indica, o oposto de consentimento. Ou seja, não-concordância, não-aceitação, divergência. Quem populariza e faz a apologia deste termo é Jacques Rancière, que fala da comunidade e de democracia como dissentimento:

A repetição da frase igualitária é a repetição dessa efração. É por isso que o espaço de sentido comum que ela abre não é um espaço de consenso. A democracia é a comunidade da partilha, no duplo sentido do termo: pertença a um mesmo mundo, que só se pode dizer na polémica, reunião que só se consegue no combate. (RANCIÈRE 2014: 57)

Sempre presente em Rancière a ligação da arte e da estética com a política, o filósofo não se coíbe de estabelecer um nexos entre literatura e democracia, usando exatamente a propriedade do dissenso como elo de ligação e deixando no ar a questão:

Não será que o próprio-impróprio da literatura, o que a liga à democracia, é o não parar de inscrever, na sua quase-existência constantemente re-demonstrada, a experiência do quase-outro e do dissenso, a experiência da multiplicação vertiginosa do banal, do banal que fala e que se esquia, do banal extra-ordinário? (*idem*: 119)

A literatura é, portanto, um lugar onde a linguagem ainda afirma que “falar é combater, no sentido de jogar” (LYOTARD 1989: 26), onde o discurso se permite circular livremente, pensando e pensando-se, sem se deixar amarrar às lógicas mercantilistas que tudo arrastam. No artigo de que anteriormente falámos, Rosa Maria Martelo resume bem esta condição, definindo a poesia como um discurso indócil:

A poesia é, por natureza, um discurso indócil. A sua condição discursiva despragmatizada, descontextualizável e recontextualizável, permite-lhe transferir para o plano do possível – do “falar segundo o desejo”, como diz Manuel Gusmão – a experiência da subjectividade, do outro e do mundo. Experimentação, imaginação, liberdade são condições da poesia e traduzem-se num discurso que permanentemente se redescobre, se refaz e se procura. (MARTELO 2011a: 13)

Se a maioria da poesia é, por natureza, um discurso indócil (e, por isso, um ato de resistência, como temos vindo a afirmar), interessa-nos agora apreender os modos que a poesia portuguesa contemporânea encontra de resistir a uma crescente humilhação da linguagem.

4.3. Crítica temática ao senso comum

Não é possível falar de senso-comum, de opinião pública, de manobras de discurso e da crítica a todas estas lógicas sem entrar novamente na poesia de Alberto Pimenta. Como observámos no capítulo anterior, este autor tem o costume de cobrir a sua poesia de um profundo sarcasmo, transmitido em grande parte através de um humor cáustico e de constantes jogos de linguagem que colocam temática e forma em sintonias muito sugestivas. Sobre o tema de que temos vindo a tratar, podemos verificar que, para satirizar as manobras do discurso dominante, o poeta se mune de ferramentas como uma intensa repetição de vocábulos, a sua aplicação em várias combinações frásicas, estruturas circulares que fazem com que o poema volte sempre ao começo, e, acima de tudo, o uso de uma metalinguagem que faz com que o enunciado se refira sempre mais a si próprio do que a qualquer outra coisa. Na obra *O Labirintodonte* (1970), por exemplo, conclui-se que “a situação é esta: a situação é esta. a situação é/ isto: isto é a situação. isto é: a situação. isto é:/ tudo isto. tudo isto é: uma maneira de estar: isto/ é: a situação. a situação é uma maneira de dizer:/ isto. outra maneira de dizer isto: é dizer: isso [...]” (PIMENTA 1990: 47). Já em *Os Entes e os Contraentes* (1971), discute-se o seguinte: “o problema é este, disse ele./ uhn, disse eu. o problema é es/ te, disse ele. já sei, não é pr/ eciso repeti-lo, disse eu. nun/ca é de mais repetir as coi/sas, disse ele. quais coisas?/ disse eu. quais coisas?! diss/e ele. sim, quais coisas, disse/eu. não sei, baralhaste-me as/ ideias, disse ele. [...]” (*idem*: 67). Isto será, claro, o mesmo que falar sobre nada. Ou, melhor, o mesmo que falar muito sem, no fundo, se falar sobre nada. E é mesmo o ridículo da situação que Alberto Pimenta pretende explorar, levando os jogos linguísticos ao seu extremo e procurando provar como nem sempre a aparente comunicação comporta mesmo em si um ato comunicativo de profundidade ou relevância e que, por vezes, o uso do discurso pode mais assemelhar-se ao dos trava-línguas que aprendemos na infância. Quanto à repetição acrítica e massiva da opinião pública, a crítica está bem presente no poema “aruspicismo”:

numa sondagem da opinião pública
apurou-se que
a opinião pública
coincide com a opinião pública
e considera
que
a única opinião pública
autorizada pela opinião pública
é
a verdadeira opinião pública
isto
ao contrário
do que
pretende fazer crer
certa opinião pública
a qual
porém
não coincide
com a verdadeira opinião pública

(*idem*: 87)

São também bastante comuns nos primeiros livros de Pimenta os poemas com a estrutura de diálogo “[...], disse eu. [...], disse ele”, que se apropriam quase de uma linguagem infantil e daquele típico processo de falar em círculos sem nunca chegar verdadeiramente a conclusão nenhuma. No poema “Transacção”, essa lógica acompanha a expressão de alguém que confunde o outro, dizendo que lhe vai contar uma situação que não aconteceu para compensar a omissão de outra que de facto aconteceu. Também não nos será muito estranha a realidade das manobras de diversão, da ocupação da agenda com acontecimentos que de facto não aconteceram (ou que pelo menos não têm essa relevância) para encobrir a incómoda realidade incontestável:

aconteceu-me uma coisa que não quero contar
disse ele, mas em compensação vou-te contar
uma coisa que não me aconteceu. mas disse eu
porque é que não queres contar a coisa que
te aconteceu. se eu contasse a coisa que me
aconteceu tu não acreditavas disse ele.
[...] eu não preciso q

ue tu acredites para eu acreditar disse ele
eu só preciso que tu acredites. que eu acred
ite em quê disse eu. no que eu contar disse
ele. mas o que tu vais contar não aconteceu
disse eu. como é que tu sabes disse ele. porq
ue tu disseste disse eu. ah ah então tu acredit

as no que eu digo disse ele triunfante.

(*idem*: 69)

Já no poema “Panteão”, a lógica expressa a interrogação com laivos igualmente inocentes de alguém que quer entender porque é que a realidade tem de ser assim, recebendo a explicação mecânica de que é porque tem de ser e porque sempre foi. Está aqui presente a lógica da inevitabilidade subjacente a todas essas narrativas:

porque é que é assim disse eu.
porque sempre foi assim disse
ele. porque é que sempre foi a
ssim disse eu. porque não pode
ser doutra maneira disse ele.
porque é que não pode ser do
utra maneira disse eu. porque
sempre foi assim disse ele.

(*idem*: 93)

Ainda sobre os vocábulos e a sua violação, encontramos no poema “epónimo” a parodização de como, quando as circunstâncias falham, a estratégia é mudar os nomes (ou numes, munes, manes, mones), alterá-los até a realidade parecer adequada:

substituir os nomes
é a única maneira de estar à altura das circunstâncias.
porque os numes ficam
enquanto as circunstâncias se alteram.
as circunstâncias
a bem dizer não cessam de alterar-se
alterar-se é o modo de ser das circunstâncias
enquanto os munes permanecem
sendo por isso que

a única maneira de estar à altura das circunstâncias
é substituir os manes
ir substituindo os mones
até chegar
à altura das circunstâncias.
(*idem*: 184)

Bastante depois do período dos poemas que analisamos, já em 2012, Alberto Pimenta lança *Al Face-book*. Logo no título do livro, o poeta joga diretamente com o fenómeno contemporâneo das redes sociais que, em parte, veio intensificar a transmissão da opinião pública, parodiando e introduzindo uma partícula que permite uma segunda leitura de cariz mais vegetal (alface), que por sua vez remete para a ideia de camadas (as folhas sobrepostas) que estará presente ao longo da obra, como veremos. Por outro lado, a partícula *al* parece conter também algum eco do inglês (*all* – tudo).

Resumindo, o livro consiste num longo poema de sessenta e nove páginas, sem qualquer sinal de pontuação, que se inicia com a morte de um jovem, afogado, debaixo de circunstâncias ainda desconhecidas. Interrompidas as buscas dos bombeiros, sem qualquer período de transição, outro assunto ocupa o lugar da anterior preocupação (seria?), preenchendo todas as páginas que se seguem: os versos postos em análise no exame nacional de português desse ano. O assunto gera uma controvérsia tal que, subitamente, toda a gente tem qualquer coisa a dizer: os alunos e os seus pais, todas as confederações e associações, *habitués* da televisão, técnicos de educação, blogs, jornalistas, comentadores, políticos, físicos, sociólogos, psicólogos, e até um Mestre Vidente... Todos, sem exceção, têm de intervir, entre discursos gastos e levados ao ridículo pelo exagero do lirismo, do chavão e do estrangeirismo, “porque o tema/tendo-se tornado de interesse nacional/não podia ser alvo de desequilíbrios”. O *cuax cuax* das rãs e o *frrrrrrr* das cigarras, entrecortados por entre os discursos com crescente frequência, denunciam ao longo do poema uma inquietação e impaciência cada vez maiores, a par do barulho cada vez mais ensurdecido de todas as vozes opinativas.

Com o descontrolar da narrativa, o país é levado a estado de sítio. Consomem-se todas as reservas de comida, as lojas fecham, a polícia vai para casa, o governo – “aquelas almas penadas/pimpampum” – foge e refugia-se no campo. Até que, através de informações que correm na internet, percebe-se que todas essas personagens são

impostores: os pais, os físicos, os membros do governo, até os próprios alunos... As notícias são falsificadas, tudo é falso, sem ninguém se aperceber disso. A falsidade da presença *deles* nos programas de televisão e nos blogues, opinando, contaminando as opiniões, criando manobras de diversão, sem se preocuparem sequer em disfarçar, não é minimamente notada. É aqui que, nas últimas duas páginas, se esvai o riso provocado no leitor durante páginas a fio, como um balde de água fria que não se esperava receber, principalmente quando, apenas a quatro versos do fim da obra, nos volta à memória o cadáver daquele rapaz que a opinião pública (até a nós) fez esquecer.

Através da paródia e da apropriação e violação da linguagem (encontramos agentes da *desordem*, *imoderadores* de debates, *irresponsáveis* pelos exames, eruditos associados a outras *insensibilidades*), Pimenta retrata uma sociedade de *fait-divers*, de ampliação de factos comezinhos que, revestidos de falsa relevância, são rapidamente levados ao sensacionalismo; uma sociedade que explora as misérias e, simultaneamente, não se importa de facto com elas; uma sociedade que vive de audiências, de *reality shows*, de *records do guiness*, de festivais de verão, de *souvenirs*, de estrelas, da “interné”. O poeta faz a crítica a um mundo desumanizado, invadido por burocracias, automatismos, institucionalismos e individualismos que pretendem levar a uma sociedade cada vez mais alienada e amorfa, preparando terreno para uma perfeita aterragem do discurso dominante, assegurado por grupos e instituições a quem interessa a sua reprodução – os mesmos que criam manobras de diversão, que decidem colocar o foco longe do palco onde tudo se passa, longe do centro onde estão todos os tabus, todos os fogos alastrados que ninguém vê, toda a urgência ensurdecadora que é constantemente silenciada. E é exigida a participação de todos nesse espetáculo. Todos são convidados a ficar de costas voltadas para o palco, a entrar nessa lógica de obsessão por aquilo que é fabricado, e a opinar, na oferta de uma falsa ilusão de liberdade e participação coletiva. Enquanto isto, eles tratam de tudo o resto. Como podemos ler na última página: “o mundo está nas mãos deles/ [...] dominam todas as paletas/ todos os estilos todos os registos/ decidem quando entram/ e quando saem/ estão sempre lá/ nas cerimónias protocolares/ e nos acontecimentos oficiais da vida” (PIMENTA 2012: 76). Mas “os caixões/ hão-de chegar para todos”, e o autor não tem nem nunca teve pudores de tocar na ferida no momento certo. Se antes de 1974, Alberto Pimenta foi uma das vozes mais ativas na crítica à censura do Estado Novo, hoje a crítica não é feita tanto à censura que cala, mas antes à censura que obriga a reproduzir discursos e comportamentos. E o leitor é, como sempre na sua

poesia, empurrado a participar ativamente neste jogo mordaz, que é uma defesa mais do que um ataque, e que procura através do humor resgatar a linguagem, na crítica ao que nunca se pensou que pudesse acontecer.

4.5. O sofrimento indizível

À semelhança do que fizemos nos anteriores capítulos, também aqui tentamos demonstrar como, para além de uma resistência temática, existem estratégias de resistência (intencional ou não) desenvolvidas essencialmente a partir de mecanismos formais. Neste ponto em específico, o que tentaremos provar é que alguma (embora pouca) poesia a partir dos anos 70 procura subverter os mecanismos retóricos usados para a imposição de um discurso dominante, se bem que com uma intenção diferente. Isto verifica-se essencialmente na poesia de António Franco Alexandre, que começou a editar sensivelmente aquando Alberto Pimenta e Manuel António Pina, e que tem com eles alguns traços em comum, como um trabalho ainda bastante forte (embora subvertido) sobre a linguagem.

Franco Alexandre, que começa a publicar em 1969 com *Distância* (edição de autor), é talvez o poeta no qual mais se evidencia que, se os anos 70 foram marcados por uma rutura relativamente à década anterior, eles também absorveram e deram continuidade a algumas estratégias discursivas, adaptando a um novo contexto o que se experimentava já anteriormente. Se neste poeta encontramos, à semelhança de outros da sua geração, marcas como a expressão de uma experiência urbana, verificamos que a sua poesia continua também, como nos anos 60, a pautar-se por uma certa tensão verbal que se torna quase antidiscursiva. Sobre isto, observa Rosa Maria Martelo:

À desconfiança que os poemas de António Franco Alexandre repetidamente deixam transparecer relativamente à poesia, junta-se o facto de esses poemas assumidamente produzirem um discurso que diz descrescer do discurso e que, por isso, procuraria mover-se nos intervalos da escrita, tentando determinar algo que passa entre as palavras e escapa à lexicalização, ou mesmo à discursivização. (MARTELO 2009: 266)

Este discurso que procura mover-se nos intervalos da escrita é comparado por Fernando Guerreiro (em *Teoria do Fantasma*) com o ato de subir a uma montanha (cf. GUERREIRO 2011). Tal como na escalada de uma montanha, também a certa altura se

começa a sentir a rarefação do ar na poesia de Franco Alexandre, a escassez de significado entre as palavras por vezes desligadas de si, o espaçamento entre a matéria, o esburacamento, o que faz com que as palavras e o próprio real se desliguem, *flutuem*, e se constituam numa condição de liberdade no vazio. Com efeito, pode o ar ser rarefeito, podem as palavras gerar vazio, e é nessa mesma altura que estamos mais próximos de alcançar novidades. A poesia deste autor é, assim, como um deflagrar de palavras que não estão ligadas entre si, e com o mundo, mas que juntas constituem uma imagem estruturante. A poesia, deparada com este vazio do discurso, tem uma dupla ação: ou evidenciar esse vazio, essa ausência que a constitui como poesia; ou tentar repará-lo: seja por recusa, por negação desse buraco, seja pela tentativa de o fechar, através de preenchimento figural. A poesia vive destas constantes dialéticas: sabe que a imagem é irrealizável e quer fazê-la credível, deseja recuperar o que sabe ser irrecuperável, faz luto do morto e simultaneamente evoca o fantasma, enterra o real como corpo e fá-lo circular como relíquia.

O que acontece na poesia de Franco Alexandre é que se mostra um quanto opaca e metadiscursiva como nos anos 60, mas assume simultaneamente uma postura bastante crítica. Joaquim Manuel Magalhães fala de uma “[...] turbada receção com que se reconhece o difícil curso de uma palavra ainda sem destino, ainda sem repouso, mas já silenciando as palavras a mais dos *mass media* da sensibilidade” (MAGALHÃES 1989: 233). Para tal, o poeta apropria-se de algumas estratégias discursivas que parecem estar de certa forma assentes, em alguns pontos, numa visão wittgensteiniana da linguagem.

Sabemos que a única obra de Ludwig Wittgenstein publicada em vida, e a principal da sua primeira fase, é o *Tractatus Logico-Philosophicus*, que foi escrito durante a Primeira Guerra Mundial, em 1918, enquanto o filósofo era soldado. Esta obra, que teve um grande impacto e é amplamente considerada uma das mais importantes obras da história da filosofia, teria como objetivo imediato explicar como a linguagem consegue (ou não) representar o mundo, ou como é capaz de representar determinado estado de coisas. Nesta obra, Wittgenstein introduz a distinção entre *dizer* e *mostrar*. O filósofo defende que as proposições da ética, por exemplo, são tentativas falhadas de dizer o que só pode ser mostrado, pois não conseguem por si atingir o que há de mais fundamental na ética. Segundo Wittgenstein, o que é essencial na ética só pode ser mostrado, não pode ser dito. Ao decretar que as proposições sobre a ética e sobre a estética são todas

contrassensos do ponto de vista do necessário para a produção de proposições, Wittgenstein não afirma a pouca importância destas matérias, mas sim que elas não estão ao alcance de nossa linguagem – “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (Wittgenstein 1961: 7).

Wittgenstein não se refere à linguagem poética em si que, como sabemos, tem as suas particularidades, mas partes da sua teoria podem estar na base de como Franco Alexandre vê a linguagem como constitutiva de um anti-discurso. Se há factos sobre os quais se deve calar em vez de falar, na sua poesia usam-se estratégias de destabilização do discurso que permitem que poucas verdades sejam efetivamente fixadas, estando sempre mais presente a indecidibilidade do que a certeza sobre o que é dito. “Há como que o pudor ou repugnância de tudo quanto apareça viscosamente dotado de sentido” (LOPES 1990: 326), diz Óscar Lopes, para quem Franco Alexandre é “a melhor revelação poética dos anos oitenta em Portugal” (*idem*: 325). O mesmo ensaísta comenta:

Simplemente, no contexto geral da obra de A.F.A., a ostensiva negação ou sem-sentido (ou sem-razão), ou ausência, ou silêncio, o que quer que se apague em brancura situa-se sempre num limite, ou limiar, que, em vez de excluir o sim, e/ou o seu não, antes parece erguer dúvidas sobre a dualidade dos valores lógicos clássicos e sobre o alcance de qualquer dito. (*idem*: 326)

Existe algo na poesia de Franco Alexandre sobre o discurso que se contradiz a si mesmo, como no panorama do discurso dominante e das suas estratégias de perpetuação. No entanto, se no discurso dominante essas estratégias de contradição e desestabilização são usadas com a intenção de embrutecer e fechar, na poesia de Franco Alexandre são utilizadas com uma intenção heurística que pretende essencialmente despragmatizar a linguagem, salvando-a da dita humilhação de que fala Manuel Gusmão.

Algumas estratégias discursivas para o permanente deslizamento do sentido na poesia de Franco Alexandre são, por exemplo, o uso de parênteses para relativizar e não dar certeza sobre o que foi dito anteriormente – “rosas (digamos rosas)” (ALEXANDRE 1996: 10), “lanternas (digamos)” (*ibidem*), “vive (talvez) no frágil oscilar/ dos astros” (*idem*: 58), “vive (talvez) no eterno” (*idem*: 61) – bem como um começar e/ou terminar súbito de versos, como se parte do conteúdo fosse amputado. Por outro lado, podemos constatar o uso de algumas manobras retóricas que são aqui subvertidas. Em primeiro lugar, bastante comum, a *antítese* é a exposição de ideias opostas que se relacionam e complementam, e pode encontrar-se em versos como “avessas aos ossos, de dentro dos

ossos” (*idem*: 11), “old Zeus – young Augustus” (*idem*: 22), “quase noite/ então amanhecia” (*idem*: 57), “o papagaio domina,/é dominado” (*idem*: 65), “primeiro setor de avanços & renúncias” (*idem*: 73), “coincidência obscura/ reunindo a transparência” (*idem*: 74), “quando era noite, ou dia claro” (*idem*: 234), “creio que te pedia para seres e para não seres” (*idem*: 243), etc. Já o *oxímoro*, por vezes confundido com a antítese, diz respeito a expressões que articulam elementos contraditórios e está presente com uma frequência quase constante: “tesoura de água” (*idem*: 21), “leve crueldade” (*idem*: 61), “doce crueldade” (*idem*: 66), “prateleira de água” (*idem*: 81), “bicicletas entornadas” (*idem*: 82), “espinha de água” (*idem*: 88), “grés animal” (*idem*: 97), “doces tormentos” (*idem*: 124), “cúmplice servidão” (*idem*: 128), “precocemente duradouras” (*idem*: 134), “neve ardida” (*idem*: 218), “dura frágil chama” (*idem*: 229), “fresco calor” (*idem*: 239).

Mas os dois recursos estilísticos que parecem jogar mais com a subversão dos mecanismos retóricos usados como instrumentos de ilusionismo ideológico são a *subasserção* e a *palinódia*. Subasserção (*under-statement*) ou lítotes é aquela que Óscar Lopes considera ser a figura estilística mais importante na poesia deste poeta. É uma forma de exprimir alguma situação com menos ênfase do que seria esperado, para subtilmente fazer uma situação parecer menos importante do que realmente é. Esta figura é utilizada na comunicação do poder político para manter exatamente o clima de estabilidade. Foi o que aconteceu quando o imperador japonês informou o seu povo de que o Japão se iria render no final da Segunda Guerra Mundial, afirmando “the war situation has developed not necessarily to Japan's advantage”. Outras situações semelhantes nos serão caras e familiares, pois já todos teremos assistido a anúncios de medidas estruturais feitos, para não gerar ondas, com a naturalidade de quem transmite uma qualquer informação banal e que em nada irá afetar as vidas de milhares de pessoas. Já na poesia, para além de ser uma expressão da disforia tão presente neste período, esta figura carrega também consigo uma certa ironia crítica, pois consegue minorizar e simplificar dimensões (temáticas, emocionais, verbais, etc) geralmente engrandecidas na poesia - “ao encontro de lentíssimos comboios, aonde/ mercenários do congo discutem massacres” (*idem*: 23).

Já a *palinódia* é uma figura de estilo que subtilmente retrata o que anteriormente foi dito, corrige o enunciado anterior, sendo este um dos mecanismos retóricos mais utilizados como manobra de diversão no que toca, por exemplo, à imposição de medidas neoliberais. No que concerne, principalmente, ao panorama do poder político, é cada vez

mais comum assistir-se ao anúncio de medidas que antes se dizia perentoriamente serem impensáveis (pelas mesmas pessoas), em contradições absolutamente cabais, perante as quais a fuga será sempre tão fácil e rápida quanto a afirmação “foi um lapso”. Na poesia de Franco Alexandre, a mesma figura é usada com a finalidade de desestabilizar a linguagem, torna-la volátil e facilmente amovível, tirando do pódio da construção poética a necessidade da fixação de um sentido – “os edifícios, ou seria talvez/ um resto de águas, de vísceras, de moles/ razões medidas de durar” (*idem*: 217).

Vemos assim que, na poesia de Franco Alexandre, mesmo quando as palavras têm mais sentido e não estão desligadas entre si, a forma como o discurso se encadeia não permite que uma ideia se fixe como verdade. Como dissemos, apesar do trabalho sobre a linguagem e a sua condição oca, assistimos na sua poesia à introdução de termos do quotidiano e da vida urbana (como guindastes, bairro, prédio, etc). Constatamos, assim, que a poesia de António Franco Alexandre, descrente de um discurso cada vez mais banalizado, repetitivo, controlado, suspeito e não confiável, procura desestabilizar o discurso numa tentativa de o salvar do jugo do utilitarismo e da dominação para lhe trazer de volta a sua propriedade mais libertária e potencialmente criadora. Por outro lado, se estas são estratégias para libertar a linguagem do jugo da verdade e do sentido, isso também pretende mostrar que a linguagem tem limites e que há situações das quais não se pode/consegue falar. Joaquim Manuel Magalhães faz uma descrição da poesia de Franco Alexandre que é talvez uma das mais belas a que temos acesso:

A linguagem vai devagar distribuindo o olhar, de sentimento inundado, pela distância do mundo: que surge, por vezes, no mais límpido realismo; que se abate, outras vezes, numa aura subjetiva, em associações flutuantes, em enigmáticos devaneios, em translúcidas visões. [...] A difícil captação analítica desta poesia resulta desse contraste entre a série de enumeração de coisas, a sua desfocagem por um olhar carregado de lembrança, a sua transformação em nebulosa de instinto, mágoa e sujeição. (MAGALHÃES 1989: 234)

Na verdade, a poesia de António Franco Alexandre é como um trauma. Trata-se de algo semelhante a uma massa dispersa de memórias às quais não se tem acesso, como um vislumbre de *coisas* numa montra de vidro (ou de água?) sem nunca se conseguir delas mais do que a distância. E é, acima de tudo, uma poesia na qual se consegue ler, indubitavelmente, aquilo que está escrito e aquilo que talvez não possa estar. A poesia de Franco Alexandre leva-nos a deslizar por linhas de elementos heterogêneos que na sua escrita parecem criar um mundo de sem-sentido tão real quanto tudo o resto. E, no limite,

no silêncio das entrelinhas e na distância das palavras desligadas, o poeta fala-nos sempre da angústia – “[...] que maior autonomia do que a destes poemas que nos falam de uma certa agonia, mas nos levam para espaços vocabulares e de coração tão autónomos como poucos haverá na nossa poesia?” (MAGALHÃES 1989: 236). Joaquim Manuel Magalhães também escreveu na sua poesia: “A linguagem basta para dizer o que me cerca./ Mas o que me não cerca que palavras o dirá?” (MAGALHÃES 1981: 42) Mais recentemente, num livro lançado em 2014, Inês Dias deixa também explícito que “a beleza não nos salva, apenas o silêncio” (DIAS 2014: 37).

A poesia de Franco Alexandre, bem como a de Alberto Pimento e a de todos estes poetas (cada um à sua maneira), falam-nos do que é preciso dizer e do que é melhor calar. Falam-nos de um sofrimento indizível que, mais tarde ou mais cedo, desemboca sempre numa aflição e vontade de dizer. Violentam a linguagem, amputam dignidade ao discurso, introduzem-lhe traços da vida humana, sempre com o respeito de a resgatarem e fazerem sobreviver além dos meios de comunicação de massas, dos *opinion-makers*, da literatura cor-de-rosa e da reprodução de discurso pré-fabricado. Não é por acaso que terminamos este trabalho falando do resgate da poeticidade, da linguagem como arma, do discurso como campo de batalha. É porque, se verificamos ao longo de todos os capítulos que hoje a dominação e a fácil imposição de lógicas desumanizadoras se faz sobretudo e sempre sustentada através do discurso instrumentalizado, emerge como essencial a recuperação do discurso com propriedades heurísticas e críticas, com o poder de denunciar o sofrimento e até de calar o indizível, colocando nas mãos da resistência uma das armas mais poderosas que a História jamais conheceu.

Conclusão

Abro a cancela do quintal.
Pela lama das folhas dos plátanos
atravesso o pátio que já foi
jardim e lago e quase floresta
e regresso à casa arruinada.
O sorriso a crescer das cinzas.
(Joaquim Manuel Magalhães)

No texto de Prado Coelho intitulado “Pós-moderno, o que é?”, o décimo e último ponto, chamado “Concluir?”, inclui apenas a seguinte frase: “Seria talvez uma infracção à lógica pós-moderna” (COELHO 1984: 305). O mesmo poderíamos afirmar agora, até porque acabámos por concluir que, no período em estudo, poucas conclusões se pode tirar. No entanto, após termos afunilado a análise da poesia entre o segundo e o quarto capítulos, aproximando-a de focos de resistência específicos, é necessário agora recuar (ou avançar) um pouco, olhando de novo o panorama geral português e a forma como genericamente a poesia se insere nos combates a algumas lógicas nefastas. Sobre as definições do termo *resistência*, que abordámos no primeiro capítulo, escolhemos deixar para o final a pensada por Alberto Pimenta na sua resposta ao inquérito da *LyraCompoetics*:

Consultei o dicionário de latim, procurei resisto/resistere e achei como primeira entrada “parar e olhar para trás”. Fiquei inquieto. (...) E penso: resistir é então antes do mais “parar e olhar para trás”. Mas também é, ainda em latim (vi a seguir), “enfrentar” e “opor-se”, naturalmente ao caminho em que se vai, só que agora ativamente e sem olhar para trás. Já não é só desviar os olhos, é enfrentar o próprio caminho. E então continuo a pensar: talvez sejam, de facto, essas as duas maneiras possíveis de resistir; parar, deixar de olhar para o que está à vista, ou então olhar, ver, e não aceitar. Não resistir será então persistir no caminho, o qual, como é próprio dos caminhos, foi já traçado anteriormente por quem traça os caminhos e as respetivas pontes (neste caso, pontífices). Resistir é não seguir esse caminho, optando ou por virar-lhe as costas, ou por enfrentá-lo.

Resistir pode ser, então, virar costas ao caminho ou prosseguir combativamente. Jacques Rancière questiona no subtítulo de uma obra que organiza (*La Politique des Poètes*): Pourquoi des poètes en temps de detresse? Porquê os poetas em tempos de

aflição? Creio que podemos dizer que a poesia contemporânea, perante a facilidade do virar costas, escolhe enfrentar esse caminho desagradável, no meio da lama (como dizia Manuel de Freitas), com os seus poucos meios e a pouca força que lhe resta. O que tentámos compreender ao longo deste trabalho foi até que ponto a poesia atual consegue reconverter uma experiência do mundo disfórica e massificada ou, pelo menos, que esforços empreende ela nesse sentido. Não foi por acaso que escolhemos estas três frentes: tempo, identidade e discurso. Foi, em primeiro lugar, porque a poesia nos mostrou serem essas as suas principais batalhas; e foi, por outro lado, porque tivemos a possibilidade de compreender que essas são as principais peças no sistema de dominação predominante nos dias que correm. Uma dominação feita de forma acelerada, com apoio do discurso, no sentido da massificação do ser humano. No segundo capítulo vimos que, contra a velocidade, se adota novos métodos de manufatura editorial, se desenvolve estratégias de produção imagética mais lentas, e se introduz temáticas que fazem a crítica da vertigem e o elogio da contemplação. Vimos, no terceiro capítulo, que se tematizam lutas contra a uniformização e pela individualidade, e que se procuram novas estratégias de subjetivação. Por último, no quarto capítulo, procurámos entender como é que as duas anteriores batalhas (bem como todas as outras) assentam no discurso e o usam como sua maior arma contra o poder dominante que também se faz usar de manobras discursivas para se autopromover e sustentar. Na revista *eLyra* nº 2 (2014), Ida Alves analisa as respostas ao inquérito sobre poesia e resistência, observando alguns traços comuns nas respostas dos vários poetas portugueses que nos puderam dizer, eles próprios, contra o que é que resistem e de que forma o fazem:

[...] os verbos mais utilizados pelos poetas são *enfrentar, resistir, recusar, questionar, não aceitar, participar, reagir, denunciar, amotinar e subverter*; todos continuam a considerar, ainda que alguns disfarcem com certa ironia, que o ato de escrever poesia é inevitavelmente da ordem da resistência e que cabe ao poeta enfrentar (e cito os termos utilizados) *medos e fantasmas, a morte, contextos políticos indignos, a degradação, a corrupção da lírica, a lírica consumível, a negação da vida, os oligopólios de comunicação social, o empobrecimento da experiência, a massificação, o abastardamento e a banalização da linguagem, a degradação do verbo*; para os poetas mais velhos, a poesia é sobretudo um ato de insubordinação, sinónimo de liberdade, é uma *sobrevida*; para os poetas mais jovens, a própria ideia de resistência encontra-se desgastada, embora o escrever possa ainda ser uma atitude possível de oposição ao consumismo das multidões e a uma indústria cultural espetacular, constituindo um projeto de existência e criação estética na contramão do cotidiano conformado e controlado. (ALVES 2014: 29)

Como vimos, numa sociedade em que os indivíduos se encontram cada vez mais atomizados, em que cada um tem responsabilidade pela sua própria condição, a poesia portuguesa contemporânea empreende uma tentativa de chegar a um leitor cada vez mais afastado, e de criar aí um espaço de comunidade. Por outro lado, se esta poesia é na sua génese um combate ao individualismo na construção de um coletivo, ela é uma busca pela singularidade no combate à indiferenciação.

Não é por acaso que na, última década, começam a surgir designações como *Ladrador* (antologia de poesia) ou *Cão Celeste* (revista de poesia). Estas referências pretendem estabelecer uma ligação entre a atitude presente nesta poesia e a atitude de Diógenes, o cínico. Várias são as histórias amplamente difundidas sobre este filósofo da Grécia Antiga, e todas se associam ao despojamento, ao desapego perante os bens materiais, à autossuficiência, sem necessidade de todos os artefactos da mesma civilização nas quais se difundem defeitos como a desonestidade, a soberba e a corrupção. Conta-se que Diógenes dormia num barril, que bebia água com as mãos e que certa vez pediu a Alexandre o Grande que se desviasse por lhe estar a tapar o sol. Talvez por essa forma de viver se tenha desenvolvido uma relação entre o filósofo e a figura canina, sendo que o termo *cínico* deriva do grego *kynon*, que significa cão. Ao estabelecer, por sua vez, uma relação com a figura de Diógenes, esta poesia parece afirmar-se como sua herdeira no que toca à sua forma de estar no mundo, à autossuficiência e à crítica do que de mais podre existe na sociedade. Por outro lado, se esta poesia herda um pouco de Diógenes, também herda, certamente, um pouco de Demócrito, o filósofo que sempre ria. A este não estaria associada uma ideia de alienação, mas de uma decepção tão grande com a realidade que não restaria solução senão rir. A. Ferreira Brito conclui que “[...] o riso de Demócrito era uma ironia do pranto, porque o seu riso era de tristeza, eram lágrimas transformadas em riso por metamorfoses da dor” (BRITO 2003: 11). Como Demócrito, também esta poesia ri e ensina-nos a rir de nós próprios e da nossa condição enquanto seres humanos. Um riso que é um choro maior do que o próprio choro e que deixa um sabor amargo ao passar pela boca, mas que, aparentemente brincando, nos deixa com a garantia de que, no mínimo, nada passará em branco. Porquê os poetas em tempos de aflição? Porquê Manuel António Pina, Fernando Assis Pacheco, Al Berto, João Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, Alberto Pimenta, Ana Luísa Amaral, José Miguel Silva, Adília Lopes, e tantos outros? Porque se a sua guerra é dura e desigual, ela é também legítima e, sem dúvida alguma, necessária.

Foi Sophia de Melo Breyner quem escreveu: “Porque busca a inteireza do homem a/ poesia numa sociedade como aquela em que vivemos é necessariamente/revolucionária - é o não-aceitar fundamental” (ANDRESEN 1977: 77). Assim, se esta poesia não propõe nem muda radicalmente, ela é recusa, é esse não-aceitar fundamental, é denúncia num contexto de alienação, é procura de encontros num contexto de individualismo, e é uma poesia que, nas certas palavras de Rosa Maria Martelo, “procura, por entre ruínas, um rasto de beleza que nos possa salvar. Sem optimismo nenhum. E todavia, procura. Se assim não fosse não seria poesia” (MARTELO 2007: 105). Se Manuel António Pina disse ser “apenas um pouco tarde”, e se resta saber se tantas décadas depois continua a ser apenas *um pouco*, José Miguel Silva escreveu:

Não sei que horas são no teu relógio.
No meu é cedo/tarde – está parado
há bem mais de vinte anos.

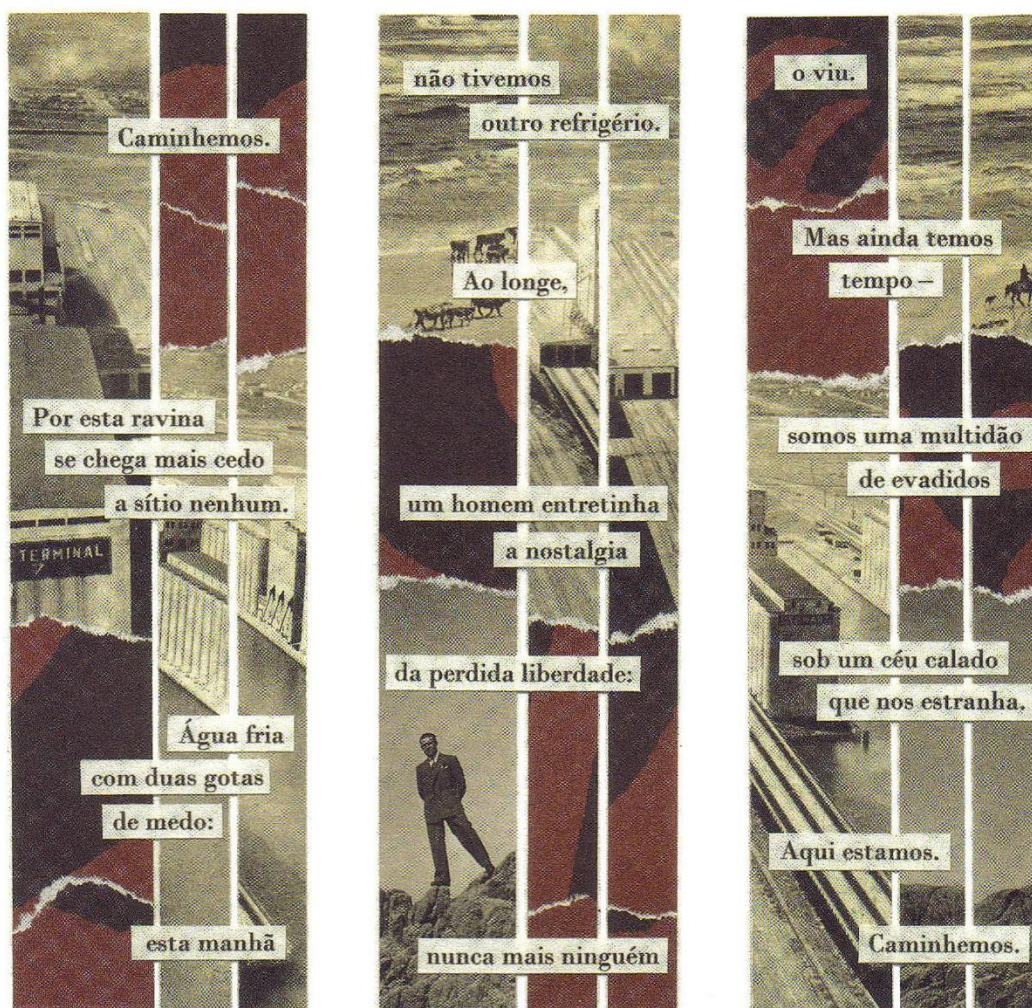
Não importa, pois as coisas vão e vêm,
e de novo se levanta o mês de Março
nesta era da ironia, com seus truques
estafados e promessas desfolhantes.

Juntamente, tudo passa e tudo volta,
mas diverso – só por isso, justamente,
tem piada estar aqui, abrir os olhos,
conferir ainda e sempre, na vitrina
da manhã, a produção da Primavera.

(SILVA 2010: 13)

E assim, se a passagem do tempo se vai sempre traduzindo em perdas trazendo consigo a assunção irremediável da morte de tudo, também é esta que proporciona invariavelmente o advento de novas coisas. E se um mundo não transcendente traz consigo uma sensação de orfandade e desamparo, também é essa visão do mundo que oferece ao ser humano a capacidade de o reinventar com as suas mãos, pensando a tal *ética para tempos difíceis* de que falava Pedro Eiras (cf. supra: 19). Ainda que contra petroleiros de aço (como lhes chamava José Miguel Silva), ainda que tantas vezes sem esperança, não há como fugir a que a história, o mundo, as cidades, as sociedades e a vida

são como as estações do ano. Tudo se perde, mas tudo regressa ou, no limite, se reinventa.



(CABRAL 2012: 41)

Bibliowebgrafia

Bibliografia ativa

AAVV (1976), “*Cartucho*”. Edição dos autores.

AAVV (2002), *Poetas sem Qualidades* [org. Manuel de Freitas]. Lisboa: Averno.

AAVV (2012), *Ladrador*. Lisboa: Averno.

AL BERTO (1987), *O Medo*. Lisboa: Contexto.

ALEXANDRE, António Franco (1996), *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

AMARAL, Ana Luísa (1990), *Minha Senhora de Quê*. Coimbra: Fora do Texto.

AMARAL, Ana Luísa (1993), *Coisas de Partir*. Coimbra: Fora do Texto.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1977), *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores.

CABRAL, Rui Pires (2012), *Biblioteca dos Rapazes*. Lisboa: Pianola.

DIAS, Inês (2014), *Da Capo*. Lisboa: Averno.

FREITAS, Manuel de (2003a), *Beau Séjour*. Lisboa: Assírio & Alvim.

FREITAS, Manuel de (2004), *O Coração de Sábado à noite*. Lisboa: Assírio & Alvim

FREITAS, Manuel de (2005a), *Vai e vem*. Lisboa: Assírio & Alvim.

FREITAS, Manuel de (2005b), *A Flor dos Terramotos*. Lisboa: Averno.

FREITAS, Manuel de (2007), *Terra sem Coroa*. Vila Real: Teatro de Vila Real.

FREITAS, Manuel de (2008), *Brynt Kobolt*. Lisboa: Averno.

LOPES, Adília (1987), *A Pão e Água de Colónia*. Lisboa: Frenesi.

LOPES, Adília (1997), *Clube da Poetisa Morta*. Lisboa: Black Sun Editores.

LOURENÇO, Inês (2005), *Logros Consentidos*. Lisboa: &etc.

LOURENÇO, Inês (2010), *Coisas que Nunca*. Lisboa: &etc.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981a), *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Editorial Presença.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (2001), *Alta Noite em Alta Fraga*. Lisboa: Relógio D'Água.

PACHECO, Fernando Assis (2003), *A Musa Irregular*. Lisboa: Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (1995), *Poesia: Fernando Pessoa*. Amadora: Raiz Editora.

PIMENTA, Alberto (1990), *Obra Quase Incompleta*. Lisboa: Fenda Edições.

PIMENTA, Alberto (2012), *Al Face-Book*. Porto: 7 Nós.

PINA, Manuel António (2013), *Todas as Palavras*. Lisboa: Assírio & Alvim.

QUINTAIS, Luís (2006), *Canto Onde*. Lisboa: Cotovia.

RIBEIRO, Rui Miguel (2009), *XX Dias*. Lisboa: Averno.

SILVA, José Miguel (2002), *Ulisses já não mora aqui*, Lisboa: &etc.

SOARES, Bernardo (2001), *Livro de Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Bibliografia geral

AAVV (2012), Inquérito sobre poesia e resistência - Portugal [org. Ana Luísa Amaral, Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo].

<<http://www.lyracompoeitics.org/pt/oesia-e-resistencia/>>

ADORNO, Theodor (1980), “Commitment” [trad. Francis McDonagh], *Aesthetics and Politics*. London: Verso Editions. 177-195.

ADORNO, Theodor (1993), *Teoria Estética* [trad. Artur Morão]. Lisboa: Edições 70.

ADORNO, Theodor (2001), *Mínima Moralia* [trad. Artur Morão]. Lisboa: Edições 70.

ADORNO, Theodor (2003), *Poesia lírica e sociedade* [trad. Maria Antónia Amarante e João Barrento]. Coimbra, Angelus Novus.

ALVES, Ida (2014), “Sobre respostas de poetas resistentes”, *eLyra*, nº 2. <<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/24>>

AMARAL, Ana Luísa (2011), “Ana Luísa Amaral não sabe ser cautelosa” [entrevistada por Anabela Mota Ribeiro], in jornal *Público*. <<http://www.publico.pt/tema/jornal/ana-luisa-amaral-nao-sabe-ser-cautelosa-23546482>>

AMARAL, Fernando Pinto do (1991), *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim.

AUGÉ, Marc (2006), *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* [Miguel Serras Pereira]. Lisboa: 90 Graus Editora.

BARTHES, Roland (2004), “A Morte do Autor”, *O Rumor da Língua* [trad. Mário Laranjeira]. São Paulo: Martins Fontes. 57-64.

BARTHES, Roland (2006), *A Câmara Clara* [trad. Manuela Torres]. Lisboa: Edições 70.

BATAILLE, Georges (1987), *Eroticism* [trad. M. Dalwood]. London: Marion Boyars.

BAUMAN, Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

BAUMAN, Zygmunt (2007), *A Vida Fragmentada: Ensaios Sobre a Moral Pós-Moderna* [trad. Miguel Serras Pereira]. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

BENJAMIN, Walter (1992), “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* [trad. Maria Luz Moita]. Lisboa: Relógio D'Água Editores. 71-113.

BENJAMIN, Walter (2006), *A modernidade* [ed. e trad. João Barrento]. Lisboa: Assírio e Alvim.

BOURDIEU, Pierre (1997), *Sobre a Televisão* [trad. Miguel Serras Pereira]. Oeiras: Celta Editora.

BOURDIEU, Pierre (1998), *Meditações Pascalianas* [Miguel Serras Pereira]. Oeiras: Celta Editora.

CEIA, Carlos (s/d), “Indecidibilidade”, *E-Dicionário de Termos Literários*.
<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=422:indecidibilidade&task=viewlink>

CHOMSKY, Noam (1998), *Manufacturing Consent: the political economy of the mass media*. Reino Unido, Vintage.

COELHO, Alexandra Lucas (2013), “O Homem do Saco”, in jornal *Público*.
<<http://blogues.publico.pt/atlantico-sul/2013/12/01/o-homem-do-saco/>>

COELHO, Eduardo Prado (1984), *A Mecânica dos Fluidos, Literatura, Cinema, Teoria*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

DELEUZE, Gilles (1988), “R de Résistance”, *L’Abécédaire de Gilles Deleuze* [entrevistado por Claude Parnet].
<https://www.youtube.com/results?search_query=r+de+resistance>

DERRIDA, Jacques (2003), *Che cos’è la poesia?* [trad. Osvaldo M. Silvestre]. Coimbra, Angelus Novus.

EAGLETON, Terry (2003), *A Ideia de Cultura* [trad. Sofia Rodrigues]. Lisboa: Temas & Debates.

ELIAS, Norbert (1998), *Sobre o Tempo* [trad. Vera Ribeiro]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

FOUCAULT, Michel (2005), *A Ordem do Discurso* [trad. Laura Fraga de Almeida]. Lisboa, Relógio D’Água.

FRANKFURT, Harry G. (2005), *On Bullshit*. New Jersey: Princeton University Press.

FREITAS, Manuel (2005), “Acima de nada – Uma leitura caótica de «Perte d’auréole»”, *Intervalo*, nº 1. Lisboa, Vendaval.

FREITAS, Manuel de (2002), “O tempo dos puetas”, in *Poetas sem Qualidades*. Lisboa: Averno. 9-15.

FREITAS, Manuel de (2003b), “Glass enclosure”, *Relâmpago*, nº 12. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava. 145.

GIDDENS, Anthony (1997), *Modernidade e Identidade Pessoal* [trad. Miguel Vale de Almeida]. Oeiras: Celta Editora.

GRÄBNER, Cornelia e David Wood (2010), “Poetics of resistance – Introduction”, *Cosmos and history: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol.6, no.2.

GRAMSCI, António (1966), *Cartas do cárcere* [trad. Noénio Spínola]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

GUERREIRO, Fernando (2011), *Teoria do Fantasma*. Mariposa Azul.

GUSMÃO, Manuel (2007), “O desejo de futuro” in jornal *Público*. <<http://www.publico.pt/opiniao/jornal/o-desejo-de-futuro-243261>>.

GUSMÃO, Manuel (2010), “Rimbaud: alteridade, singularização e construção antropológica”, *Tatuagem & Palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim. 155-190.

HALL, Stuart e Alan O’shea (2013), “Common-sense neoliberalism”, em *After Neoliberalism? - The Kilburn Manifesto*. <<http://www.lwbooks.co.uk/journals/soundings/manifesto.html>>

HAN, Byung-Chul (2012), *La Sociedad Del Cansancio* [trad. Arantxazu Saratxaga]. Barcelona: Herder Editorial.

HATHERLY, Ana (1975), *A Reinvenção da Leitura*. Lisboa: Editorial Futura.

HOBBSBAWM, Eric (2011), “A Política da Identidade e a Esquerda”, *A Política dos Muitos: Povo, Classes e Multidão* [coord. Bruno Peixe Dias e José Neves]. Lisboa: Tinta-da-China. 341-354.

HORKHEIMER, Max (1974), *Éclipse de la raison: raison et conservation de soi*. Paris: Payot.

HOWENS, Craig (1992), “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *Beyond Recognition – Representation, Power and Culture*. London: University of California Press.

HUTCHEON, Linda (1994), “Postmodernism”, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: approaches, scholars, terms*. Toronto: University of Toronto Press. 612-613.

JAPPE, Anselm (2012), *Sobre a Balsa da Medusa – Ensaio Acerca da Decomposição do Capitalismo* [trad. José Alfaro]. Lisboa: Antígona.

LAFARGUE, Paul (2011), *O Direito à Preguiça* [trad. António José Massano]. Alfragide: Teorema.

LAGE, Rui (2012), Resposta ao inquérito de LyraCompoetics, <<http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/>>.

LOPES, Adília (2003), “Notas da autora”, *César a César*. Lisboa, &etc.

LOPES, Óscar (1990), “Um poema de António Franco Alexandre”, *Cifras do Tempo*. Lisboa: Caminho. 323-330.

LORENZ, Cris (2012), “If you're so smart, why are you under surveillance? Universities, Neoliberalism and New Public Management”, *Critical Inquiry*, Spring 2012. <http://www.academia.edu/3227089/If_youre_so_smart_why_are_you_under_surveillance_Universities_Neoliberalism_and_New_Public_Management_in_Critical_Inquiry_Spring_2012_Issue_University_of_Chicago_Press_599-630>

LYOTARD, Jean-François (1989), *A Condição Pós-Moderna* [trad. José Bragança de Miranda]. Lisboa: Gradiva.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981b), “Alguns aspectos dos últimos dois anos”, *Os Dois Crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1987), *Alguns Livros Reunidos*, Lisboa: Contexto.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989), “António Franco Alexandre”, *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Editorial Presença. 233-236.

MAIA, Tomás (2011), *Persistência da Obra*. Lisboa, Assírio & Alvim.

MAN, Paul de (1983), "The Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 187-228.

MARTELO, Rosa Maria (2001), "Corpo, velocidade e dissolução (de Herberto Helder a Al Berto)", in *Cadernos de Literatura Comparada* 3/4 – Corpo e Identidades. Porto: Edições Afrontamento. 43-58.

MARTELO, Rosa Maria (2007), *Vidro do Mesmo Vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras.

MARTELO, Rosa Maria (2009), "O «Especialista em Sublimação» e os Usos da Linguagem (acerca da poesia de António Franco Alexandre)", in *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 20. Porto, Edições Afrontamento. 261-284.

MARTELO, Rosa Maria (2011a), "A poesia como discurso indócil" (alguns exemplos contemporâneos)", in *Literatura e Cidadania no Século XX* [ed. Clara Rocha, Helena Carvalhão Buescu, Rosa Maria Goulart]. Lisboa: INCM. 359-372.

MARTELO, Rosa Maria (2011b), "Poesia e Contrapoder", em *Sismografias - Estéticas(s) e Artes II*. Porto: Edições Afrontamento. 143-155.

MARTELO, Rosa Maria (2012), "Resistência da poesia - resistência na poesia", em *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 18. <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/57495/2/rosamarteloeresistencia000149103.pdf>>

MARTELO, Rosa Maria (2013), "Questões de Vocabulário", in *Cão Celeste*, nº 4. pp. 5-13.

MARTELO, Rosa Maria (2014), "Devagar, a poesia", Ciclo de Conferências "Estética e Política entre as artes", Culturgest. <<http://www.culturgest.pt/arquivo/2014/04/esteticapolitica.html>>

MASSEY, Doreen (2013), "Vocabularies of the economy", in *After Neoliberalism? - The Kilburn Manifesto*. <<http://www.lwbooks.co.uk/journals/soundings/manifesto.html>>

MEXIA, Pedro (2004), “Poetas sem qualidades e poemas sem qualidades”, in jornal *Diário de Notícias*. <http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=593058>

NANCY, Jean-Luc (2005), *Resistência da Poesia* [trad. Bruno Duarte]. Lisboa: Edições Vendaval.

NAVA, Luís Miguel (2004), “António Franco Alexandre”, *Ensaaios Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim. 264- 278.

PEREIRA, José Pacheco (2013), “2014, o combate pelas palavras”, in jornal *Público* online.<<http://www.publico.pt/portugal/noticia/2014-o-combate-pelas-palavras-1617701>>

PINA, Manuel António (2011), entrevista por Luís Miguel Queirós, in *LyraCompoetics*. <http://www.lyracompoetics.org/pt/entrevistas/?entid=2>

RAMALHO, Maria Irene e António Sousa Ribeiro (2001), “Dos estudos literários aos estudos culturais”, *Floresta Encantada* [org. Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão]. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 61-82.

RANCIÈRE, Jacques (1992), *La politique des poètes – Pourquoi des poètes en temps de détresse?* Paris: Éditions Albin Michel.

RANCIÈRE, Jacques (2014), *Nas Margens do Político* [trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo]. Lisboa: Imago.

RANCIÈRE, Jacques e François Noudelman (2011), “A Comunidade como Dissentimento”, *A Política dos Muitos: Povo, Classes e Multidão* [coord. Bruno Peixe Dias e José Neves]. Lisboa: Tinta-da-China. 425-436.

SILVA, José Miguel (2012), "Divagações sobre o futuro da literatura numa era de ignorância programada e pré-apocalíptica", in *Cão Celeste*, nº 1. 45-48.

TORRINHA, Francisco (1946), *Novo Dicionário de Língua Portuguesa – para os estudantes e para o povo*. Porto: Editorial Domingos Barreira.

VIRILIO, Paul (1977), *Velocidade e Política* [Celsio M. Paciornik]. São Paulo: Estação Liberdade.

VIRILIO, Paul (2000), *Velocidade de Libertação* [trad. Edmundo Cordeiro]. Lisboa: Relógio D'Água.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1961), *Tractatus logico-philosophicus*. Paris: Gallimard.